

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP**

**Rodrigo Seidl**

**O negócio do ócio:  
o teatro profissional londrino (1576-1603)**

**MESTRADO EM HISTÓRIA**

**SÃO PAULO  
2009**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP**

**Rodrigo Seidl**

**O negócio do ócio:  
o teatro profissional londrino (1576-1603)**

**MESTRADO EM HISTÓRIA**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em História Social, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria do Rosário da Cunha Peixoto.

**SÃO PAULO**

**2009**

**Banca Examinadora**

---

---

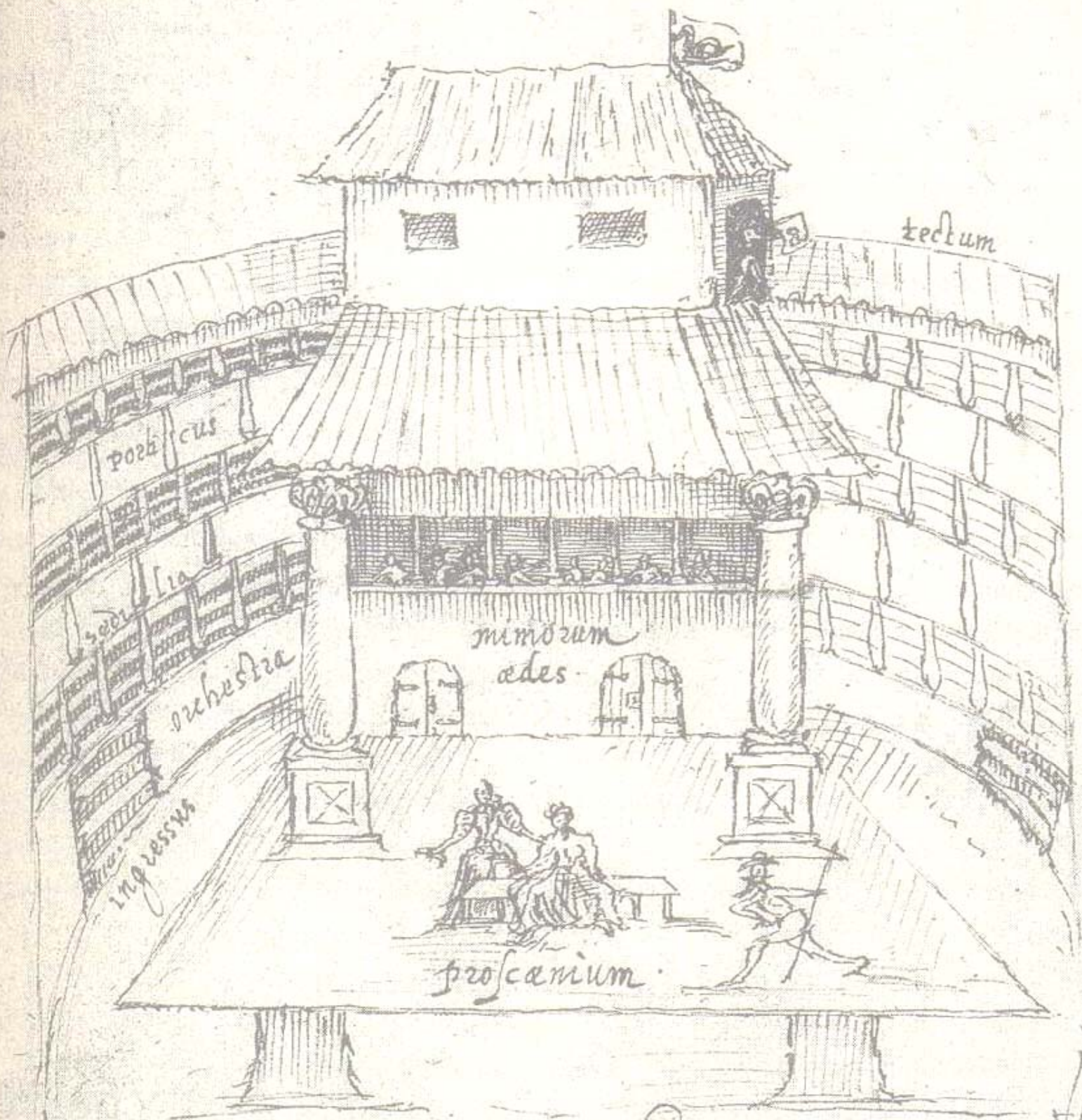
---

## **Agradecimentos**

À Rosário, pela confiança, orientações e apoio neste processo.

À Barry, Neil W., Cristina e Crispin, da Escola Britânica de São Paulo, pela compreensão e conselhos.

Finalmente, aos meus pais, amigos e à Ana, por sempre me apoiarem em todos os momentos da pesquisa... e, principalmente, pela paciência!



planities sine arena

**"All the world's a stage,  
 And all the men and women merely players;  
 They have their exits and their entrances;  
 And one man in his time plays many parts."**

(William Shakespeare)

quantum sed dispari et pueris, bistrarum comitati  
 omni designatum, in quo multi usi, tauri, et stupenda  
 magnitudinis canes, dyabulis canes et fectis aluntur; qui

## Resumo

SEIDL, Rodrigo. **O negócio do ócio**: o teatro profissional londrino (1576-1603).

O objetivo desta dissertação foi investigar as formas pelas quais a prática teatral profissional elisabetana foi, ao mesmo tempo, produto e produtor de mudanças históricas. Após a construção do primeiro teatro permanente de Londres em 1576, o teatro aos poucos se tornou um negócio lucrativo administrado por profissionais. Logo após este desenvolvimento histórico, as companhias profissionais sofreram ataques constantes. Estes afirmavam que peças teatrais propagavam o pecado e o ócio entre as pessoas que assistiam ou participavam nelas. Por meio da análise dos tratados e leis antiteatrais produzidas entre 1576 e 1603, nós observamos a natureza das mudanças na prática teatral em Londres e questionamos os motivos por trás dos ataques contra o teatro. Nós percebemos que o processo de profissionalização das companhias londrinas incorporou várias mudanças sociais que estavam em curso na época. Entretanto, os novos teatros criaram novos espaços sociais nos quais práticas sociais transgressoras acharam seu lugar fora do controle da Cidade. Portanto, o teatro profissional desempenhou um papel ativo ao dar visibilidade a estes novos valores sociais.

**Palavras-chave:** Teatro elisabetano. Shakespeare. Londres. Performance. Cultura. História do teatro. História.

## **Abstract**

SEIDL, Rodrigo. **The business of idleness**: London's professional theatre (1576-1603).

The objective of this dissertation was to investigate the ways in which Elizabethan professional theatre practice was, at the same time, a product and a producer of historical changes. Following the construction of London's first purpose-built playhouse in 1576, theatre slowly became a lucrative business run by full-time professionals. Soon after this historical development, the professional companies suffered constant attacks. These claimed that plays propagated sin and idleness among those who watched or took part in them. Through the analysis of the anti-theatrical writings and laws produced between 1576 and 1603, we observed the nature of the changes in theatrical practice in London and questioned the motives behind the attacks against the stage. We found that the process of professionalization of the London companies incorporated many of the social changes at work at the time. However, the new theatres created new social spaces in which transgressive social practices found their place beyond the City's control. Therefore, the professional theatre played an active role in making these new social values visible.

**Keywords:** Elizabethan theatre. Shakespeare. London. Performance. Culture. Theatre history. History.

# Sumário

<b>Introdução .....</b>	<b>08</b>
<b>Capítulo 1 – A profissionalização do teatro londrino .Erro! Indicador não definido.</b>	
1.1 O lugar do teatro: o desenvolvimento de espaços fixos .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
1.2 Organização das companhias: teatro como negócio .....	30
1.3 Institucionalização: da casa do patrono ao mercado de Londres	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
1.4 Forma: a popularização da herança clássica .....	43
1.5 Conclusões parciais .....	52
<b>Capítulo 2 – O novo teatro profissional londrino .....</b>	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
2.1 Os tratados antiteatrais .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
2.1.1 Teatro como instrumento do diabo .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
2.1.2 Teatro como uma “escola de abuso” .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
2.2 As autoridades de Londres .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
2.2.1 Legislações e iniciativas antiteatrais .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
2.2.2 Corte, Cidade e o teatro profissional .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
2.3 Controle governamental .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
2.4 Conclusões parciais .....	97
<b>Considerações finais .....</b>	<b>101</b>
<b>Referências .....</b>	<b>106</b>

## Introdução

A ideia original desta pesquisa surgiu a partir da leitura de *The Sociology of Culture*<sup>1</sup> de Raymond Williams, ainda no curso de graduação da PUC-SP. O que me fascinou nesta leitura foi a discussão sobre a convergência entre várias disciplinas acadêmicas no campo de estudos culturais. O objetivo desta convergência foi ampliar a noção de cultura, colocar novos questionamentos e rever a classificação marginal que foi dada para a comunicação, a linguagem e a arte (WILLIAMS, 1995b, p. 10). Para Williams, todas as práticas sociais são importantes processos na construção da cultura. Ele critica a concepção de que há processos sociais de maior importância e outros que são derivativos. A arte, por exemplo, tem sido tratada como um reflexo derivado ou produzido num determinado contexto por processos socio-históricos gerais. Para Jean Howard<sup>2</sup>, a ideia do contexto determinado não leva em conta as pluralidades e contradições históricas; e a ideia da arte como reflexo nega o papel da prática artística nas transformações culturais e nas lutas sociais (HOWARD, 1994, p. 47). Visto que tive uma formação acadêmica em história e uma formação artística como ator, esta convergência entre minhas duas áreas de interesse serviu como inspiração nas minhas pesquisas.

A minha primeira tentativa de unir história e teatro foi num projeto de iniciação científica que realizei em 2004-2005, intitulada *A História nas Histórias de Shakespeare*. O objetivo desta pesquisa era investigar a forma pela qual William Shakespeare concebeu o poder monárquico nas suas oito peças históricas.<sup>3</sup> Analisei os textos teatrais e observei a mistura entre concepções de poder modernas e medievais. Entretanto, esta primeira experiência acadêmica apresentou alguns problemas interessantes. Em primeiro lugar, mesmo com meu interesse no teatro e minha formação de ator, acabei me focando apenas nos textos teatrais sem levar muito em consideração que estes foram produzidos para serem encenados. Deixei de lado a ideia de que o teatro era uma prática social

---

<sup>1</sup> Traduzido pela editora Paz e Terra sob o título de *Cultura*.

<sup>2</sup> Doutora pela Universidade de Yale, Jean Howard, leciona na Universidade de Columbia, em Nova York, no departamento de literatura comparada. Seus estudos sobre o teatro renascentista partem do foco marxista e feminista.

<sup>3</sup> *Ricardo II, Henrique IV Parte 1, Henrique IV Parte 2, Henrique V, Henrique VI Parte 1, Henrique VI Parte 2, Henrique VI Parte 3, e Ricardo III*.

viva; somente analisei as ideias contidas nas palavras sem recolocar estas obras na conjuntura histórica na qual foram produzidas. Em segundo lugar, mesmo tendo lido Williams, acabei trabalhando muito com contextos históricos estáticos e apenas apontei nos textos teatrais as referências medievais e modernas – ou seja, tratei o texto teatral como um reflexo de um contexto determinado. Apenas busquei nas peças exemplos de elementos medievais ou modernos para avaliar, no final, até que ponto a concepção de poder monárquico tinha se modificado do modelo medieval. Portanto, percebi que havia uma possibilidade de continuar este trabalho de iniciação científica, mas com o intuito de ampliar a pesquisa, revendo a relação entre história e teatro e levando em consideração a *experiência histórica* dos praticantes do teatro.

Na reformulação dos meus fundamentos teóricos, a obra de Williams foi essencial na busca de uma metodologia que levasse em consideração a natureza performática do teatro. É claro que o texto dramático é um elemento importante para o teatro, mas uma análise que se fixa exclusivamente neste texto é uma análise literária. Em *Drama in Performance*, Williams fala da importância de entender os recursos que cada forma teatral tinha no momento de produção: os espaços utilizados; os significados de tais espaços; que tipo de movimento cênico eles proporcionavam; o perfil dos atores; o perfil dos espectadores; os adereços usados; a cenografia; etc. Todos estes elementos, juntamente com o texto (que também tem uma forma específica de seu momento histórico), vão produzir uma forma teatral específica. No livro mencionado, Williams investiga uma forma de análise dramática que busca entender o texto dramático dentro das condições de performance. Este livro, publicado em 1954, tem muito a ver com uma busca geral pela Europa, tanto por teóricos quanto por praticantes do teatro, por um aprofundamento do entendimento da “performance” e uma quebra daquilo que Jean-Jacques Roubine<sup>4</sup> denominou “textocentrismo” (ver *A Linguagem da Encenação Teatral*).

Para Roubine, esta tendência, que surgiu com o Realismo do século XIX, enxerga o texto como elemento essencial do fenômeno teatral. O trabalho dos atores e diretores, portanto, era pôr em cena aquilo que estava escrito, ao invés de criar uma encenação a partir do texto com a união de outros elementos

---

<sup>4</sup> Doutor em Letras, lecionou na Universidade de Paris VII. Seus estudos sobre a teoria teatral são muito importantes para pesquisadores que querem se aprofundar na história do teatro.

performáticos. Mais tarde, em *The Sociology of Culture*, Williams voltou a falar sobre estas condições de performance, mas agora usando uma nova expressão: “condições sociais da arte” (WILLIAMS, 1995, p. 22). Estas seriam os meios de produção da arte, levando em consideração os processos físicos e as necessidades humanas na produção da arte. Entretanto, além disso, há a importância de investigar as “relações sociais” na produção artística. Ou seja, precisamos buscar as mediações entre os processos sociais e artísticos na produção de uma forma estética.

Williams cita, como referência deste tipo de análise, Walter Benjamin e o trabalho da Escola de Frankfurt. Há duas reflexões importantes de Benjamin que serviram de exemplo para esta pesquisa: *O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht e O Narrador*. Em ambos os estudos, Benjamin investiga a relação entre as transformações culturais e as formas artísticas. No primeiro, Benjamin analisa as formas teatrais e sua relação com a sociedade; ele argumenta que o teatro épico, e não o drama burguês, foi a forma mais capaz de atingir os espectadores naquele momento, principalmente os proletários. No segundo estudo, Benjamin mostra como a arte da narração estava em declínio por causa de uma mudança cultural causada pela maior rapidez na divulgação da informação – esta sociedade não tinha mais paciência para a longa narração dos fatos e buscava informações rápidas e pontuais (BENJAMIN, 1996). Nesta pesquisa, da mesma forma, buscamos esta mediação entre a arte, as condições de performance e os processos sociais (estes últimos, como afirma Williams, costumam ter muito em comum).

Williams também foi importante nesta pesquisa por causa do seu trabalho de revisão de alguns conceitos marxistas. O conceito de *experiência histórica* é uma das contribuições do pensamento de Williams que foi fundamental nesta pesquisa. No *Dezoito de Brumário de Louis Bonaparte*, Marx trabalha com a ideia de que o Homem constrói sua própria história. Esta construção se dá em dois momentos. No primeiro, o Homem usa as referências culturais que ele já conhece. No segundo momento, a partir do instante em que algo novo é construído, o Homem pode se expressar dentro das suas novas condições históricas. Williams chama a atenção pela complexidade deste movimento histórico que não foi aprofundado por Marx. A construção da cultura se dá pelo jogo entre as heranças recebidas e a experiência destas no presente. É a constante interação entre elementos dominantes, residuais

e emergentes que dão ao movimento histórico seu caráter complexo e variado (WILLIAMS, 1977, p. 47). Foi esta noção que faltou na minha iniciação científica, onde trabalhei com “modelos prontos”. Entretanto, nesta nova fase da pesquisa, buscamos entender as complexidades históricas da construção da prática profissional do teatro.

Após ter revisto e ampliado os fundamentos teóricos e metodológicos da pesquisa original, formulei o projeto que serviu como base para esta pesquisa. Ao invés de estudar textos teatrais, ampliei o foco para a prática teatral das companhias profissionais londrinas. Desta forma, tratamos o teatro como uma prática social, assim como pedia Williams. A data inicial do nosso recorte temporal é 1576, o momento em que o primeiro teatro público é construído. Consideramos este evento como um marco importante na evolução de uma prática profissional de teatro<sup>5</sup>, pois as companhias teatrais conquistam um lugar próprio para desenvolverem sua arte. Fechamos o nosso período de estudo com a morte de Elisabeth I, em 1603. Com a ascensão da dinastia Stuart, o teatro profissional entrou numa nova fase e já superou a maior parte das críticas que sofreu no seu período de formação. Portanto, para esta pesquisa, focamos neste período de formação do teatro profissional para observar este processo de construção histórica e as consequências sociais causadas por ele.

Um problema fundamental que se apresentou nesta mudança de foco foi o difícil acesso a uma documentação adequada e uma bibliografia recente no Brasil. Os estudos que exploram o teatro como prática social, assim como os estudos sobre a teoria da performance, são relativamente recentes; por este motivo, há muitos trabalhos interessantes em outras línguas que ainda não foram traduzidos e divulgados no Brasil. Portanto, tive que fazer duas viagens a Londres em 2007 para buscar uma bibliografia que me possibilitaria realizar a pesquisa proposta no projeto inicial.

Estas viagens tiveram uma importância enorme para esta pesquisa e até posso considerá-las como marcos decisivos no meu trabalho. Numa conversa com a Doutora Farah Karim-Cooper, chefe do departamento de pesquisa do

---

<sup>5</sup> O “teatro profissional” para nós é quando os artistas passam a se dedicar exclusivamente à prática teatral, sendo esta sua forma principal de sustento. Outra característica importante neste teatro profissional é a independência de seus praticantes. Por exemplo, na Idade Média, havia atores que serviam aos interesses de um senhor feudal. Estes se dedicaram exclusivamente ao teatro em troca de sustento na casa do senhor. Entretanto, as companhias profissionais que surgiram no final do século XVI eram independentes do senhor e ganhavam sua vida às suas próprias custas.

Shakespeare's Globe Theatre,<sup>6</sup> foram-me apresentadas várias referências bibliográficas dos autores mais importantes na discussão atual do teatro como prática social. É possível destacar dois autores que foram especialmente úteis nesta pesquisa. Em primeiro lugar, Andrew Gurr, doutor pela Universidade de Cambridge, que é autor de vários livros sobre o teatro renascentista inglês e que também foi consultado na reconstrução do teatro *Globe* em Londres (1993-1997). A vasta obra de Gurr é considerada uma leitura de base para estudos de Shakespeare. O que é particularmente útil é que Gurr reproduz muitas fontes quase na íntegra, facilitando o trabalho do pesquisador que não tem acesso aos arquivos de Londres – como é nosso caso aqui do outro lado do Atlântico. O livro *Shakespeare's Theater: a sourcebook*, de Tanya Pollard, é a outra referência fundamental. Pollard, que obteve seu doutorado em literatura comparada pela Universidade de Yale e atualmente leciona na Brooklyn Academy em Nova York, colecionou as principais obras que discutiam a legitimidade do teatro na era moderna, assim como as principais leis de censura da prática teatral, e as correspondências entre o Conselho Real (*Privy Council*, em inglês)<sup>7</sup> e as autoridades municipais. O livro de Pollard é útil, não somente porque encontramos fontes importantíssimas, mas por causa dos comentários adicionais da autora e a modernização parcial do inglês dos séculos XVI e XVII.

Além do contato com esta valiosa bibliografia e com as novas fontes, as viagens para a Inglaterra também deram uma sensação de confiança na validade desta pesquisa. Pude ver que o tema escolhido é relevante atualmente na Europa e nos Estados Unidos. Mais do que isso, percebi que esta pesquisa pode contribuir para futuros trabalhos sobre o teatro renascentista, pois disponibilizo uma bibliografia atualizada e diversificada que ainda não foi traduzida para o português. Neste sentido, valeu a pena superar as dificuldades apresentadas ao trabalhar entre duas línguas diferentes (teoricamente três línguas, pois o inglês elisabetano é muito diferente do inglês moderno) durante o processo da pesquisa.

A partir do contato com a nova bibliografia, e seguindo o conceito teórico de Marx de que o Homem é produto e produtor de história, dividimos o trabalho em duas partes para refletir estes dois lados da prática teatral profissional. Na primeira

---

<sup>6</sup> Ver mais informações no site: <<http://www.shakespeares-globe.org/globeeducation/research/>>.

<sup>7</sup> O Privy Council era o grupo de ministros mais importantes no governo inglês, organizado originalmente pelo Henrique VII.

parte, o foco analítico está na forma pela qual o teatro profissional se construiu historicamente. Buscamos observar como o teatro profissional, entendido como prática social, respondeu a outros processos de transformação que estavam em jogo no final do século XVI. Neste sentido, tratamos o teatro apenas como um produto de transformações culturais. Todavia, estamos justamente argumentando neste trabalho que as práticas sociais são produzidas pela história, mas também produzem história. Portanto, na segunda parte do trabalho, mudamos nosso foco para o outro lado da moeda, ao analisar as formas pelas quais o teatro profissional influenciou a sociedade londrina. Nesta parte, portanto, tentamos perceber como o teatro profissional produziu situações historicamente novas. É claro que esta divisão é um tanto artificial, mas acreditamos que ela facilita na leitura desta análise da construção histórica do teatro profissional londrino.

O primeiro capítulo, com seu foco no teatro como um produto histórico, ficou subdividido em quatro partes, focando em aspectos diferentes da prática teatral: seu lugar em Londres; sua organização interna; sua relação com as instituições de poder; e sua forma estética. Em cada uma destas subdivisões, usamos uma mistura diferente de fontes originais com o apoio de outros estudos acadêmicos que se focaram em corpos documentais diferentes.

Na discussão sobre o lugar do teatro, usamos como referências principais *The Place of the Stage*, de Steven Mullaney<sup>8</sup>, e *Theatre, Court and City (1595-1610)*, de Janette Dillon.<sup>9</sup> As duas obras investigam o lugar social do teatro em Londres. Mullaney se preocupa mais com as relações de poder relacionadas com o espaço urbano, e Dillon investiga o papel do teatro no centro das tensões entre a Corte e a Cidade de Londres. Nesta pesquisa, buscamos entender os motivos por trás da busca de espaços fixos e como estes mudaram a natureza da prática artística.

Com os novos espaços permanentes, o modo de produção teatral se transformou. Para investigar as mudanças na organização interna das companhias profissionais, usamos as leis regulamentadoras da prática teatral (principalmente a

---

<sup>8</sup> Doutor em Inglês e literatura comparada pela Universidade de Stanford. Atualmente, Mullaney leciona na Universidade de Michigan nos EUA. Seu livro principal, *The Place of the Stage*, é muito interessante por buscar o lugar do teatro não somente em termos físicos em Londres, mas também o lugar no imaginário dos ingleses no período renascentista.

<sup>9</sup> Doutora em Inglês pela Universidade de Oxford. Atualmente, Dillon leciona na Universidade de Nottingham na Inglaterra. Além do livro citado no texto, Dillon escreveu uma ótima introdução ao teatro medieval e renascentista intitulado *Early English Theatre*. Neste livro, a autora reproduz muitas fontes na íntegra e inclui muitas imagens que são bastante úteis para pesquisadores fora da Inglaterra.

seção do *Ato pela punição dos vagabundos* de 1572, que lida com os atores) e as licenças emitidas pelo governo real<sup>10</sup> como fontes. A partir destas leis e licenças, percebemos que havia diferentes classes de atores e várias exigências burocráticas pelo governo que necessitavam de uma organização interna eficiente nas companhias. O livro clássico de Gurr, *The Shakespearean Stage (1574-1642)*, serviu como apoio no trabalho com as fontes mencionadas acima.

Conforme o teatro profissional foi conquistando sua independência, a relação com as instituições de poder começou a mudar também. Nesta seção, prestamos atenção para a relação com o patrono que, desde a Idade Média, dava legitimidade para a prática teatral. As fontes usadas aqui foram também as leis regulamentadoras do teatro que forçaram todas as companhias a terem um patrono fixo. Contudo, na prática, a relação entre a companhia e seu patrono mudou bastante com a profissionalização. O *Early English Theatre*, de Dillon, é um estudo que nos ajuda a perceber as mudanças nas relações com o patrono e *The Sociology of Culture*, de Williams, nos ajudou a problematizar estas mudanças.

Finalmente, não podemos falar em teatro sem refletir um pouco sobre as transformações estéticas durante o processo de profissionalização. O estudo de Dillon, em *Early English Theatre*, nos deu as informações essenciais sobre o teatro medieval (ou teatros medievais, se levarmos em consideração a multiplicidade de formas estéticas neste período) para servir de comparação com as mudanças estéticas no período renascentista. O capítulo sobre formas do drama em *The Sociology of Culture*, de Williams, e o capítulo sobre Shakespeare em *Texto/Contexto I*, de Anatol Rosenfeld<sup>11</sup>, foram importantes para entenderem as mudanças estéticas gerais no teatro renascentista. Usamos as peças de Shakespeare como fontes para explorar estas mudanças estéticas. Não houve uma seleção específica de peças. Usei meu conhecimento prévio de peças que trabalhei como ator ou diretor e as peças históricas que estudei na iniciação científica.

O segundo capítulo, que se foca no teatro como produtor de transformações sociais, apresentou alguns desafios interessantes. É mais fácil identificar as

---

<sup>10</sup> Com o *Ato pela punição dos vagabundos*, cada companhia teatral tinha que pedir uma licença do governo para viajar e praticar sua arte. Para receber esta licença, a companhia tinha que provar que tinha um vínculo com um nobre da Inglaterra.

<sup>11</sup> Foi formado em filosofia, letras e história na Universidade Humboldt de Berlim. Quando veio para o Brasil, trabalhou como crítico teatral e lecionou na Escola de Arte Dramática de São Paulo e na Faculdade de Artes Cênicas da USP. Assim como Williams, Rosenfeld defendeu a importância de levar em consideração a natureza performática dos textos teatrais.

transformações na prática teatral do que perceber as transformações sociais provocadas pelo teatro. Portanto, buscamos observar as mudanças sociais provocadas pelo teatro a partir das críticas, contra a prática teatral, publicadas e distribuídas em pequenos tratados no final do século XVI. Também usamos as queixas contra o teatro nas cartas entre o Conselho Real e as autoridades municipais. Estas fontes revelam as principais críticas de alguns setores da sociedade inglesa contra a prática teatral emergente.

Embora hoje Shakespeare seja considerado um clássico, e é de comum acordo que ele é um dos melhores escritores que já viveram; o teatro no qual ele atuou foi alvo de ataques constantes de alguns setores da sociedade inglesa; houve momentos em que o teatro chegou perto de ser proibido completamente. Esta reação somente aconteceu de tal forma a partir da profissionalização do teatro. Portanto, este teatro profissional deve ter criado uma nova situação social que estava causando tensões na sociedade inglesa do final do período elisabetano. Quando novas formas de sociabilidade emergem, quase sempre há uma reação negativa originada dos grupos dominantes que se sentem prejudicados pelas mudanças. Neste sentido, a obra de Jean Howard, chamada *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*, foi útil nesta análise das críticas contra o teatro, pois a autora explora os motivos políticos e ideológicos por trás dos discursos das leis e dos tratados antiteatrais.

No primeiro momento do segundo capítulo, analisaremos os principais tratados antiteatrais que, de modo geral, apresentam argumentos religiosos e morais. Veremos pelas entrelinhas destes que há outros interesses políticos e ideológicos em jogo e que o problema fundamental não era o teatro em si, mas um processo de transformação maior do qual ele era uma expressão bastante ativa. O segundo momento será dedicado às críticas das autoridades municipais e observaremos como há semelhanças com os tratados. Mas também há outra preocupação em jogo, que era o conflito de interesses com o poder monárquico. Finalmente, no terceiro momento, analisaremos a postura do governo nacional diante da profissionalização do teatro e como isto desencadeia um conflito de interesses entre a realeza e a nobreza contra os dirigentes da Cidade de Londres; este conflito, por fim, será muito revelador e nos ajudará a entender as questões fundamentais em jogo neste período histórico de profunda transformação social e cultural.

Ao final da pesquisa, percebemos que a construção dos teatros permanentes, a partir de 1576, foi um marco decisivo na formação do teatro profissional. Antes disso, a prática teatral vinha se profissionalizando aos poucos. Com o desmoronamento das relações feudais, as companhias teatrais começaram a se desligar do controle dos patronos e conquistar certa independência de ação. Somente com a conquista do espaço próprio é que as companhias profissionais puderam se tornar unidades econômicas autossuficientes. A partir dos espaços teatrais permanentes, uma nova prática ao mesmo tempo artística e social pôde se desenvolver. As companhias profissionais adotaram novas formas de trabalho e suas peças apresentavam um mundo humanista.

Uma característica interessante desta prática social é que houve uma mistura entre a permanência de formas antigas medievais e a emergência de conteúdos novos renascentistas. Lewis Mumford percebeu esta mesma mistura nas transformações urbanas no mesmo período:

Culturas humanas não morrem num determinado momento, como organismos biológicos. Embora elas muitas vezes pareçam formar um todo unificado, suas partes podem ter tido uma existência independente antes de entrarem no todo, e da mesma forma podem ainda ser capazes de continuar existindo depois que o todo, no qual uma vez floresceram, pare de funcionar. [...] Esta mistura do velho e do novo é visível por toda a Europa. Uma boa parte da nova construção no século XVII, praticamente toda a construção “renascentista” do século anterior, ocorreu em cima de planos de rua medievais, dentro de muros de cidades essencialmente medievais, realizado por ofícios e guildas ainda organizados em linhas medievais. Entre o século XV e XVIII, um novo complexo de traços culturais se formou na Europa. A forma e os conteúdos da vida urbana ambos foram, em consequência, alterados radicalmente. [...] Até o século XVII todas estas mudanças eram confusas e tentativas, restritas a uma minoria, efetivas apenas em algumas áreas (MUMFORD, 1989, p. 344-345).<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> “Human cultures do not die at a given moment, like biological organisms. Though they often seem to form a unified whole, their parts may have had an independent existence before they entered the whole, and by the same token may still be capable of continuing existence after the whole in which they once flourished no longer functions [...] This mingling of the old and the new is visible everywhere in Europe. A good part of the new building, even in the seventeenth century, practically all of the ‘renaissance’ building before this century, took place on medieval street plans, within the walls of essentially medieval cities, erected by crafts and guilds still organized on medieval lines [...] Between the fifteenth and eighteenth century, a new complex of cultural traits took shape in Europe. Both the form and the contents of urban life were, in consequence, radically altered. [...] Until the seventeenth century all these changes were confused and tentative, restricted to a minority, effective only in patches.” (tradução nossa).

De forma parecida, o teatro profissional manteve algumas formas gerais do período anterior, como a figura do patrono ou a organização baseada nas companhias de ofício. Entretanto, na sua prática, o teatro profissional adotou e desenvolveu vários elementos novos. Não podemos esquecer que este teatro não era desligado da sociedade inglesa. Uma das conquistas principais do teatro profissional foi sua fixação no espaço urbano. O teatro profissional construiu um lugar social inovador e potencialmente transgressor nas margens de Londres onde o poder municipal não alcançava. A perda de controle sobre estas transformações sociais, representadas pelo teatro profissional, provocou uma reação conservadora em alguns setores sociais dominantes de Londres. Entretanto, o governo de Elisabeth I, que tinha certo controle sobre o teatro profissional, defendeu e até incentivou esta nova prática social, mas tentava garantir que suas inovações não passassem dos limites impostos pelas leis regulamentadoras.

## Capítulo 1 – A profissionalização do teatro londrino

### 1.1 O lugar do teatro: o desenvolvimento de espaços fixos

Os estudos interdisciplinares sobre a performance aprofundaram o entendimento da “performance” e seus significados sociais e culturais. Para os estudiosos do teatro e seus significados históricos, como é o nosso caso, a noção ampla de performance rompeu com uma longa tradição acadêmica que deu um lugar privilegiado ao texto teatral como elemento essencial do teatro. Jean-Jacques Roubine (1998, p. 45) é bastante crítico deste textocentrismo que domina boa parte do pensamento teórico do teatro ocidental, pois o foco somente no texto ignora outros elementos performáticos significantes. Uma análise que se foca exclusivamente no texto dramático é, portanto, uma análise literária e não uma análise performática.

Com os avanços teóricos e metodológicos nos estudos da performance, é possível falar em uma “poética da performance” (SCHECHNER, 2003, p. 170) que abrange todos os elementos que constituem uma prática ou tradição teatral, incluindo, mas não privilegiando, o texto dramático. Uma gama ampla de elementos performáticos significativos agora pode ser abordada em estudos sobre o teatro para ajudar o pesquisador a interpretar e problematizar o teatro como uma prática social.

O primeiro elemento que será abordado é o espaço teatral e seu lugar na sociedade. As companhias profissionais de Londres se fixam em espaços construídos para a prática teatral. Foi uma mudança radical na prática teatral da época que, até então, não conhecia “teatros” – construções especificamente destinadas para encenações teatrais. Esta transformação será a primeira analisada, pois é o sinal mais visível de uma mudança profunda na prática teatral. Além disso, o estabelecimento das companhias teatrais em espaços permanentes será um catalisador de outras tendências profissionais que vinham se desenvolvendo na sua prática.

Raymond Williams (1995a, p. 16) comentou que é natural que pensemos em tradições teatrais do passado a partir da nossa experiência atual. Hoje, o teatro é uma prática artística tradicional e estabelecida, que ocorre em lugares específicos, também, estabelecidos. Também vale enfatizar que o teatro hoje tem muito prestígio e

talvez seja considerado como algo acima de entretenimentos massificados como cinema e televisão. Entretanto, o teatro do século XVI está longe desta configuração contemporânea. Talvez a característica que causaria mais estranhamento para alguém hoje é a ideia de que, antes de 1576, o teatro não tinha um lugar e, algumas décadas antes disso, de que o teatro era uma prática quase indistinguível entre outros entretenimentos. A prática de ir até um local específico e, por meio da compra de um ingresso, ter acesso a duas horas de entretenimento teatral era algo completamente novo e revolucionário. Entretanto, para a maioria hoje, isto pode ser um dado bastante estranho, pois como que poderia haver performances teatrais sem um teatro?

Uma das questões nos estudos da performance é, justamente, essa: quais são os elementos fundamentais que criam o fenômeno teatral? Ou seja, como é que sabemos que estamos assistindo uma performance teatral? Certamente, o espaço não é determinante neste caso. Na famosa reflexão de Peter Brook<sup>13</sup> (1988, p. 12) sobre o espaço teatral, ele afirma que qualquer espaço vazio pode se tornar um espaço cênico. É apenas necessário que alguém cruze um espaço vazio enquanto outro o assiste para que se estabeleça uma ação teatral. Ou seja, o fenômeno teatral se cria a partir da relação estabelecida entre aquele que age e aquele que assiste. Teatro se torna teatro por causa de uma relação específica entre o ator e o espectador e isso pode acontecer em qualquer lugar.

Se o espaço não é o que definitivamente determina *o que é ou não* uma performance teatral, com certeza ele é uma variável importante na definição da natureza da performance. Já que qualquer espaço pode se tornar um espaço teatral, a *escolha* de um espaço e a forma pela qual este é apropriado pela performance são construções sociais e históricas. Portanto, a problematização do espaço teatral e seus usos pela performance nos ajudam a entender, por um lado, o significado e função de uma determinada prática teatral no seu tempo/espaço; por outro lado, esta problematização do espaço teatral também levanta informações importantes sobre a sociedade que produziu determinada prática teatral em determinado período histórico.

A construção dos teatros fixos no final do século XVI foi um acontecimento inédito que causou um impacto grande na cidade de Londres. Para compreender o

---

<sup>13</sup> Peter Brook é um diretor de teatro inglês que tem uma importância muito grande até os dias atuais. Ele buscou renovar o teatro nos anos 50 que, para ele, tinha perdido sua relevância. Ele investigou a natureza da essência do teatro nos seus escritos teóricos.

significado deste desenvolvimento, precisamos investigar os espaços usados para performances teatrais antes dos teatros fixos e os usos destes espaços. Depois, podemos investigar os processos que influenciaram a mudança para os espaços fixos e indagar sobre os significados desta mudança.

No teatro medieval, não havia lugares exclusivamente destinados a performances teatrais; no máximo, havia pontos onde era comum encenar peças, mas o conceito de um *teatro* ou *casa de espetáculo* não existia. Uma característica das várias modalidades de teatro medieval era a flexibilidade de espaço de tal modo que praticamente qualquer espaço interno ou externo podia ser aproveitado para encenações teatrais. Janette Dillon analisa o uso do espaço no teatro medieval por meio de dois conceitos importantes: *plateia* e *lócus*. Segue abaixo a explicação da autora sobre o uso do espaço no teatro medieval:

Os dois termos denotam duas maneiras interconectadas de utilizar o espaço. Enquanto o lugar ou plateia é basicamente um espaço aberto, o lócus pode ser literalmente um palco, mas também pode ser qualquer espaço especificamente demarcado ou característica arquitetural capaz de receber um significado representativo. Então, uma porta, uma alcova, um palco, ou uma tenda podem representar um lugar específico como uma casa, um templo, um país, o céu ou inferno, ou simplesmente “o lugar de (por exemplo) Cobiça” (um lugar conceitual em vez de um lugar propriamente físico). A diferença essencial entre o lócus (do qual pode haver vários) e a plateia (que, por definição, é singular para cada performance) é precisamente na função representacional: enquanto que o lócus sempre representa, por um dado período de tempo, um local específico, a plateia é essencialmente fluída e frequentemente não representacional. Ela não é presa à ilusão, aos lugares ficcionais onde o drama é ambientado, mas muitas vezes é predominantemente um espaço dos atores, um espaço no qual a performance pode ser reconhecida como uma performance mais do que a ficção que ela alternadamente procura representar. (DILLON, 2006a, p. 4-5).<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> “The two terms denote two interconnected ways of using space. While the place or platea is basically an open space, the locus can be literally a scaffold, but can also be any specifically demarcated space or architectural feature capable of being given representational meaning. Thus a door, an alcove, a scaffold, or a tent can represent a particular location, such as a house, a temple, a country, heaven or hell, or simply ‘the place of (for example) Covetousness’ (a conceptual rather than a properly physical place). The essential difference between a locus (of which there may be several) and the platea (which is by definition singular for any one performance) is precisely one of representational function: whereas a locus always represents, for a given stretch of time, a specific location, the platea is essentially fluid and frequently non-representational. It is not tied to the illusion, to the fictional places where the drama is set, but is often predominantly an actors’ space, a space in which performance can be recognized as performance rather than as the fiction it intermittently seeks to represent”. (tradução nossa).



Com este uso do espaço, os atores medievais poderiam aproveitar uma grande variedade de locais para suas performances – um salão, uma rua, uma praça, uma igreja, etc. Os atores aproveitavam as características físicas encontradas em cada local. Numa determinada performance, poderia haver vários locais cênicos dentro do espaço geral (*plateia*), incluindo o palco – que nem sempre era necessário. Nas praças das cidades, por exemplo, pontos específicos poderiam ser aproveitados. Uma árvore, por exemplo, podia ser o local onde se passa a cena de suicídio de Judas e, mais tarde, ela podia representar outro lugar na história. Da mesma forma, vários pontos numa cidade podem ser aproveitados durante os grandes ciclos de peças cívicas durante as celebrações religiosas.

Este uso de espaço pressupõe uma prática teatral bastante flexível e interativa. Os atores não poderiam depender do palco. Cada espaço usado era diferente e os atores precisavam saber jogar e lidar com as condições que encontravam – cada situação era diferente. Como o foco das encenações medievais não era um palco e sabendo que qualquer característica física encontrada no local poderia ser aproveitada, podemos dizer que não havia uma separação clara entre os atores e os espectadores como há no teatro moderno. Provavelmente, havia muita interação entre os atores e os espectadores e até certo grau de participação destes últimos na ação dramática.

A escolha dos espaços cênicos na Idade Média estava ligada aos motivos por trás da performance teatral. Por exemplo, o interior ou a área em frente às igrejas eram usados para peças didáticas escritas por padres. As praças das cidades eram bastante usadas para performances teatrais de companhias viajantes ou durante festas cívicas. Peças morais e interlúdios se encaixavam em salões dentro de tavernas, casa de nobres, sedes de guildas ou praças, de acordo com o público-alvo. Ou seja, uma performance teatral nunca era um fim em si mesmo e os atores sempre serviam aos interesses de outros. O teatro era uma forma de entretenimento que fazia parte de um evento maior, mas não era o *evento*.

Isto mudou radicalmente quando o teatro conquistou seu espaço próprio com a construção dos teatros permanentes a partir de 1576. Estes espaços, exclusivamente destinados à prática teatral, eram novidades históricas que provocaram reações diversas, tanto positivas quanto negativas. Com estes novos espaços, o teatro conquistou um lugar próprio na capital inglesa, servindo como catalisador do processo de profissionalização da prática teatral. Entretanto, este

desenvolvimento artístico não é um evento isolado e deve muito a transformações específicas na cidade de Londres durante o período Tudor.

No século XVI, a Inglaterra tinha mais características em comum com o universo medieval do que com o moderno. Segundo Keith Thomas (1991, p. 3), “a maior parte da população ainda estava envolvida na produção de alimentos, e o desenvolvimento da organização capitalista ainda era rudimentar”.<sup>16</sup> As cidades estavam crescendo e, aos poucos, ganharam mais importância e força em relação ao Campo. Entretanto, em nenhuma outra cidade houve o desenvolvimento de um teatro profissional como o de Londres. As cidades eram mundos completamente diferentes do Campo, mas Londres era um mundo ainda mais diferente em relação às outras cidades inglesas e à maioria das cidades europeias também.

Enquanto as maiores cidades inglesas tinham em torno de 10 mil habitantes, Londres tinha 80 mil em meados do século XVI. Depois da Reforma religiosa, a população londrina cresce rapidamente: havia um pouco mais de 200 mil habitantes no final do século XVI (HIBBERT, 1980, p. 39) e este número aumenta para 500 mil no final do século XVII – o que corresponde a 10% da população nacional (CLOUT, 1991, p. 55). Além disso, a população de Londres não era fixa. A capital era o grande centro econômico, político e cultural da Inglaterra para a qual muitos migravam à procura de novas oportunidades. Para ilustrar esta grande importância, alguns estudos fazem a estimativa de que um sexto da população total da Inglaterra passou pelo menos parte de sua vida em Londres para depois voltar para suas regiões originais (THOMAS, 1991, p. 4). Além de ser um importante centro de trocas comerciais, Londres também era um centro de trocas culturais entre pessoas que vinham de diferentes lugares, com experiências variadas, ideias novas e experimentando práticas inovadoras. Estes são alguns fatores que fazem da experiência londrina algo realmente único neste momento histórico.

Entretanto, o grande surto de população que se deu no final do século XVI só foi possível a partir da ruptura com a Igreja Católica, comandada por Henrique VIII a partir de 1534. Uma das medidas tomadas foi a tomada de terras eclesiásticas. Coincidentemente, a maioria das terras que cercavam Londres eram justamente terras que pertenciam à Igreja Católica. Henrique VIII vendeu a maior parte destas terras para “Homens Novos, que não se ligavam nem aos costumes feudais nem às

---

<sup>16</sup> “The bulk of the population was still engaged in the production of food, and the development of capitalist organization was still rudimentary”. (tradução nossa).

hierarquias das guildas” (MULLANEY, 2007, p. 44).<sup>17</sup> Estes “Homens Novos” não eram contra e de fato investiam na expansão urbana de Londres para além dos antigos muros medievais. A partir deste momento, então, Londres começou sua ascensão para se tornar não somente o principal centro urbano na Inglaterra, mas também um dos principais centros europeus.

Apesar da grande transformação física da cidade, não houve ao mesmo tempo uma mudança na mentalidade das autoridades londrinas em relação às concepções de poder. O universo medieval era bastante “explicado” (ROSENFELD, 1996, p. 125). Em outras palavras, tudo tinha seu lugar e havia uma ordem em todas as coisas do mundo, originária de Deus. Desta forma, a separação entre o Campo e a Cidade era claramente comunicada pela muralha da cidade. Com a expansão para além dos muros, esta situação mudou radicalmente. Em termos legais, a Cidade de Londres era somente a área que se encontrava dentro dos limites da muralha. A jurisdição das autoridades da Cidade se estendia até as barreiras (*bars*) nas principais estradas – antigos postos de cobrança de impostos. Todas as outras áreas novas eram conhecidas como *liberties* (liberdades) of *London* – ou seja, áreas livres do sistema feudal do campo, mas agregadas a Londres. Portanto, as *liberdades* nem respondiam totalmente às autoridades da Cidade e nem totalmente às autoridades do Campo. O poder nas *liberdades* era, então, bastante paradoxal e era nestas áreas aonde possíveis transgressões das normas sociais poderiam ocorrer.

No primeiro momento, as autoridades se adaptaram à nova configuração urbana sem comprometer completamente a configuração medieval de poder. A Cidade era *cerimonial* na Idade Média, delimitada física e culturalmente por ritos e cerimônias que somente a comunidade cidadina entendia e participava. Ou seja, a cidade medieval era

[...] formada não pelas diretrizes do planejamento urbano ou do controle populacional – fatores importantes da cidade moderna – mas pelos vários ritos de iniciação, celebração e exclusão por meio do qual uma ordem social cerimonial definiu, manteve e se manifestou no tempo e no espaço (MULLANEY, 2007, p. 10).<sup>18</sup>

<sup>17</sup> “[...] New Men, with ties neither to feudal customs nor guild hierarchies”. (tradução nossa).

<sup>18</sup> “[...] shaped not by the dictates of urban planning and population control – prime movers in the shaping of the modern city – but by varied rites of initiation, celebration and exclusion through which a ceremonial social order defined, maintained, and manifested itself, in time and in space”. (tradução nossa).

A marca da inclusão/exclusão era a muralha, manifestação visível e física do poder municipal. Quando esta some na expansão urbana, desenvolve-se o que Mullaney chama do “espetáculo das margens” (2007, p. 40): todas as coisas, indivíduos e práticas considerados indesejáveis eram forçados para fora da Cidade, encontrando seu espaço nas margens – nas *liberdades*. Portanto, os excluídos se encontravam nas novas áreas urbanas que cercavam a antiga cidade e comunicavam visivelmente o limite do poder municipal, assim como fazia a muralha na Idade Média.

As companhias profissionais também encontraram cada vez mais resistência na cidade murada, mas elas aproveitaram da situação paradoxal das *liberdades* e a maior licença que elas proporcionavam. Com a dificuldade em achar espaços para encenar suas peças, e vendo novos comércios surgindo nas *liberdades*, o próximo passo para as companhias profissionais seria também construir um espaço próprio. Portanto, o primeiro teatro permanente, chamado de o *Theatre*<sup>19</sup> foi construído em 1576 por iniciativa privada dos empresários James Burbage<sup>20</sup> e John Brayne, seu cunhado.<sup>21</sup> Eles alugaram um terreno no bairro de Shoreditch, uma das *liberdades* ao noroeste da Cidade, e financiaram a construção do teatro. Por causa da situação paradoxal das *liberdades*, as autoridades de Londres não podiam fazer nada para impedir este novo desenvolvimento. O único recurso de resistência era reclamar para a rainha, mas ela e sua corte favoreciam e protegiam os atores profissionais. Logo após o sucesso do *Theatre*, vieram outros teatros ao longo do período estudado, até a Guerra Civil de 1642. Portanto, por causa do desenvolvimento peculiar de Londres, foi possível para as companhias teatrais conquistarem um espaço próprio, onde poderiam desenvolver sua prática com certa licença.

---

<sup>19</sup> Literalmente: Teatro. A palavra “teatro” vem do Grego que denominava um local onde se assistia a alguma coisa. Portanto, o novo estabelecimento era “um local para assistir”.

<sup>20</sup> James Burbage era o administrador da companhia do Conde de Leicester e pai do Richard Burbage – um dos mais famosos atores do teatro elisabetano. James foi uma figura importante nos primeiros anos do teatro profissional londrino.

<sup>21</sup> Há registros de um teatro construído antes do *Theatre* em 1567 – o *Red Lion*. Entretanto, há pouca documentação sobre este teatro construído por John Brayne – o mesmo que depois financiaria a construção do *Theatre*. Há registros sobre a construção do teatro e suas dimensões e uma referência de uma performance. Depois disto, não há mais referências sobre este teatro, que indica que ele não sobreviveu por muito tempo. De qualquer forma, o fato de que houve esta tentativa sugere que a prática teatral já estava num estado avançado no seu processo de profissionalização.

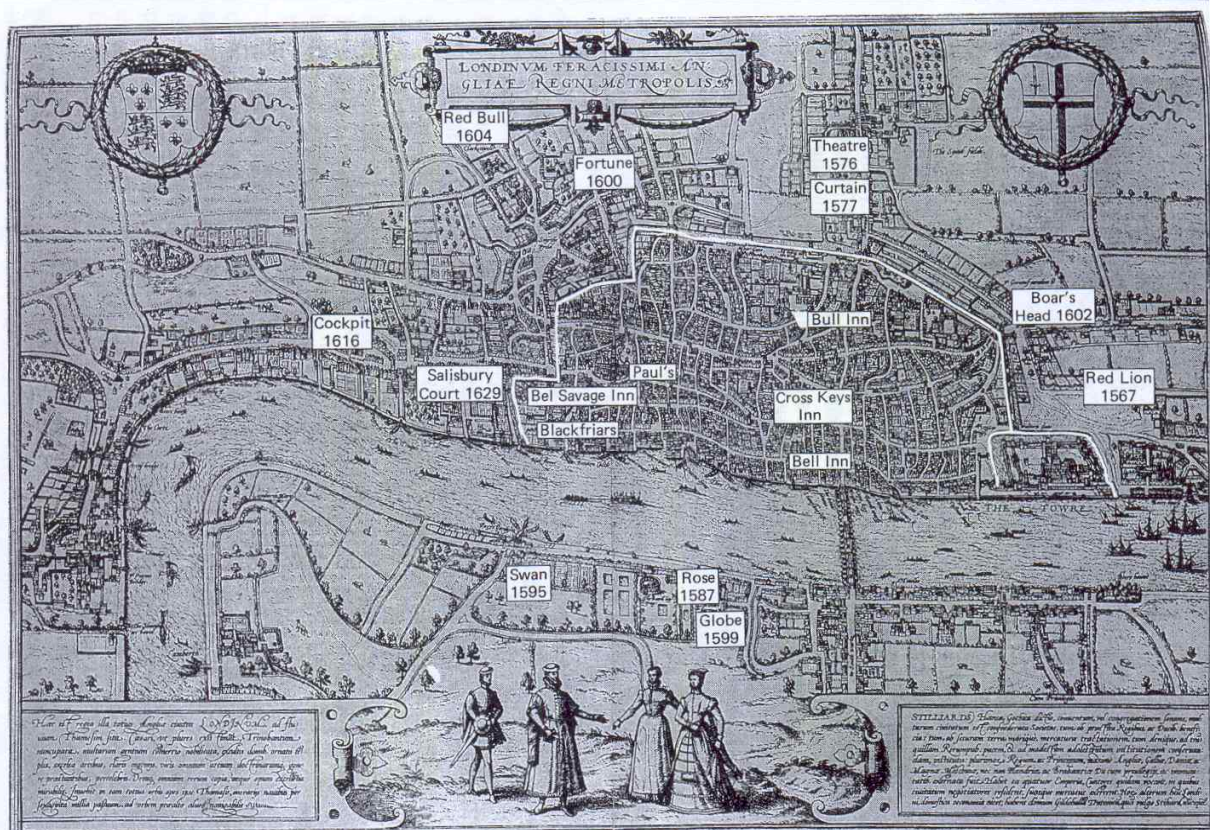


Figura 2 – Mapa de Londres de 1572, de Braun e Hogenberg.<sup>22</sup> Fonte: Andrew Gurr (1994, p. 47).

A partir dos novos espaços teatrais que apareceram nas *liberdades* de Londres, as companhias profissionais conseguiram aprofundar e desenvolver seus processos de profissionalização. Além disso, o teatro se tornou uma prática realmente social que conquistou um lugar importante e visível na cidade – embora para alguns esse “lugar” fosse o lugar do pecado. Basta observar os desenhos dos panoramas da cidade produzidos na época para ver que os teatros de Londres costumavam ser destacados entre outros marcos importantes. A profissionalização do espaço, enfim, mudou os usos do espaço cênico e as sociabilidades que eles proporcionavam.

<sup>22</sup> Esta imagem tem como base o mapa de Londres de 1572, de Braun e Hogenberg. Os nomes dos teatros permanentes e suas localizações aproximadas foram colocados por Andrew Gurr em *The Shakespearian Stage* (1994, p. 47). A linha branca representa o muro da Cidade. Podemos ver, então, que a maioria dos teatros foi construída do lado de fora do muro. Há apenas dois teatros permanentes dentro da Cidade: *Blackfriars* e *Paul's*. Estes eram localizados em *liberdades* dentro da própria Cidade. Os outros teatros eram tavernas que serviam como locais temporários – mas esta prática foi reprimida com o tempo. Outro aspecto interessante nesta imagem é que já podemos ver a aproximação de Londres com a Cidade de Westminster (sede da corte) que é localizado ao oeste, na curva do rio Tâmsa.

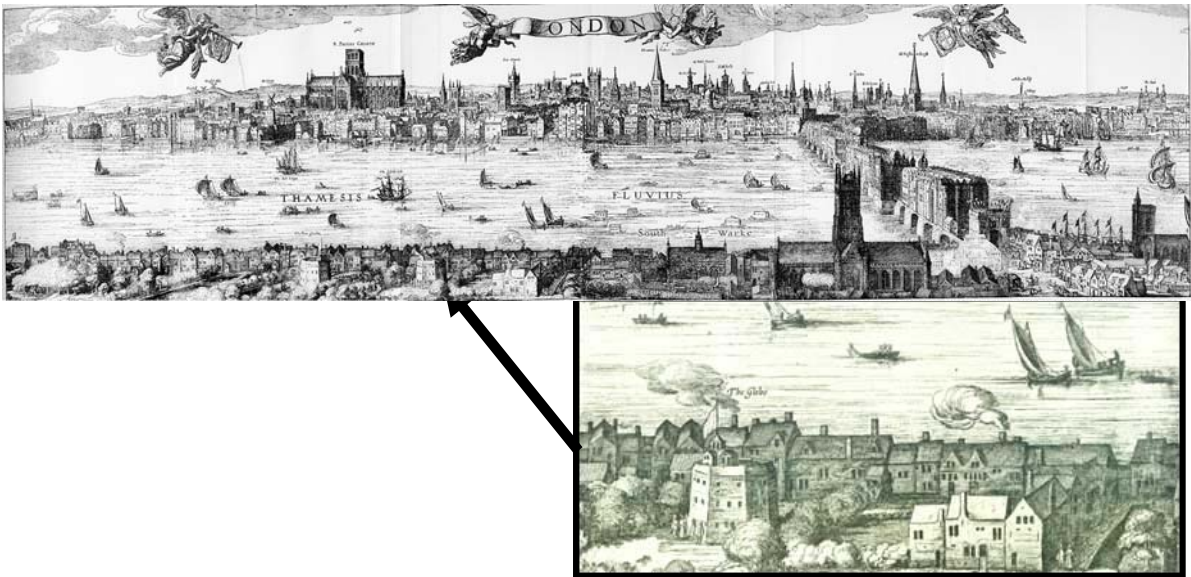


Figura 3 – Panorama de Londres de Claes van Visscher de 1616. Em destaque, teatro Globe.<sup>23</sup>  
 Fonte: <[http://www.commons.wikimedia.org/wiki/File:Panorama\\_of\\_London\\_by\\_Claes\\_Van\\_Visscher,\\_1616.jpg](http://www.commons.wikimedia.org/wiki/File:Panorama_of_London_by_Claes_Van_Visscher,_1616.jpg)>.

Uma das mudanças mais claras foi a simples inversão de papéis entre os atores e o público. Os atores passaram a chamar o público para dentro de seus *próprios* espaços (mediante um pagamento em dinheiro) ao invés de ir em busca de um público em outros lugares. Portanto, o espaço teatral se tornou propriedade privada, controlado e usufruído pela companhia ou o empresário que o administrava. Com isso, então, o teatro perdeu um pouco de seu caráter comunitário. Peças teatrais não eram mais praticadas nos espaços comuns da cidade entre os cidadãos, mas passaram para espaços fechados, exclusivos, nos quais somente o dinheiro dava acesso. Esta separação, de acordo com Schechner<sup>24</sup> (2003, p. 130), é fundamental para a passagem de uma performance teatral, com uma função ritualística (uma performance que tem um efeito social), para uma performance teatral com uma função de entretenimento. Portanto, a criação deste novo espaço estava gerando uma nova forma de prática artística e um novo lugar social em Londres.

Com esta inversão de papéis entre os atores e o público, o teatro se transforma, segundo Dillon (2006b, p. 43-44), em produto, ou *commodity*. Portanto, a prática teatral se desliga de um contexto religioso ou cívico e passa a se preocupar com seu público

<sup>23</sup> Neste panorama, Visscher marca com uma legenda todos os marcos importantes de Londres, assim como outros aspectos de interesse especial. Um dos elementos marcados é o *Globe* – teatro da companhia de Shakespeare – que se encontra ampliado abaixo da figura.

<sup>24</sup> Richard Schechner atuou por muito tempo como diretor, mas também tem contribuído bastante como acadêmico. Ele fez parte da fundação do departamento de “Performance Studies” na Universidade de Nova York onde ele leciona até hoje. Seus estudos sobre performance são considerados como referências essenciais na área.

consumidor. Esta nova relação teve consequências importantes para a prática teatral para além do espaço que deixou de ser comunitário. As expectativas e necessidades do público consumidor passaram a ser as referências principais a partir das quais a produção teatral se moldava. Portanto, a partir da fixação do espaço, o teatro profissional se coloca no meio da lógica do mercado de Londres.

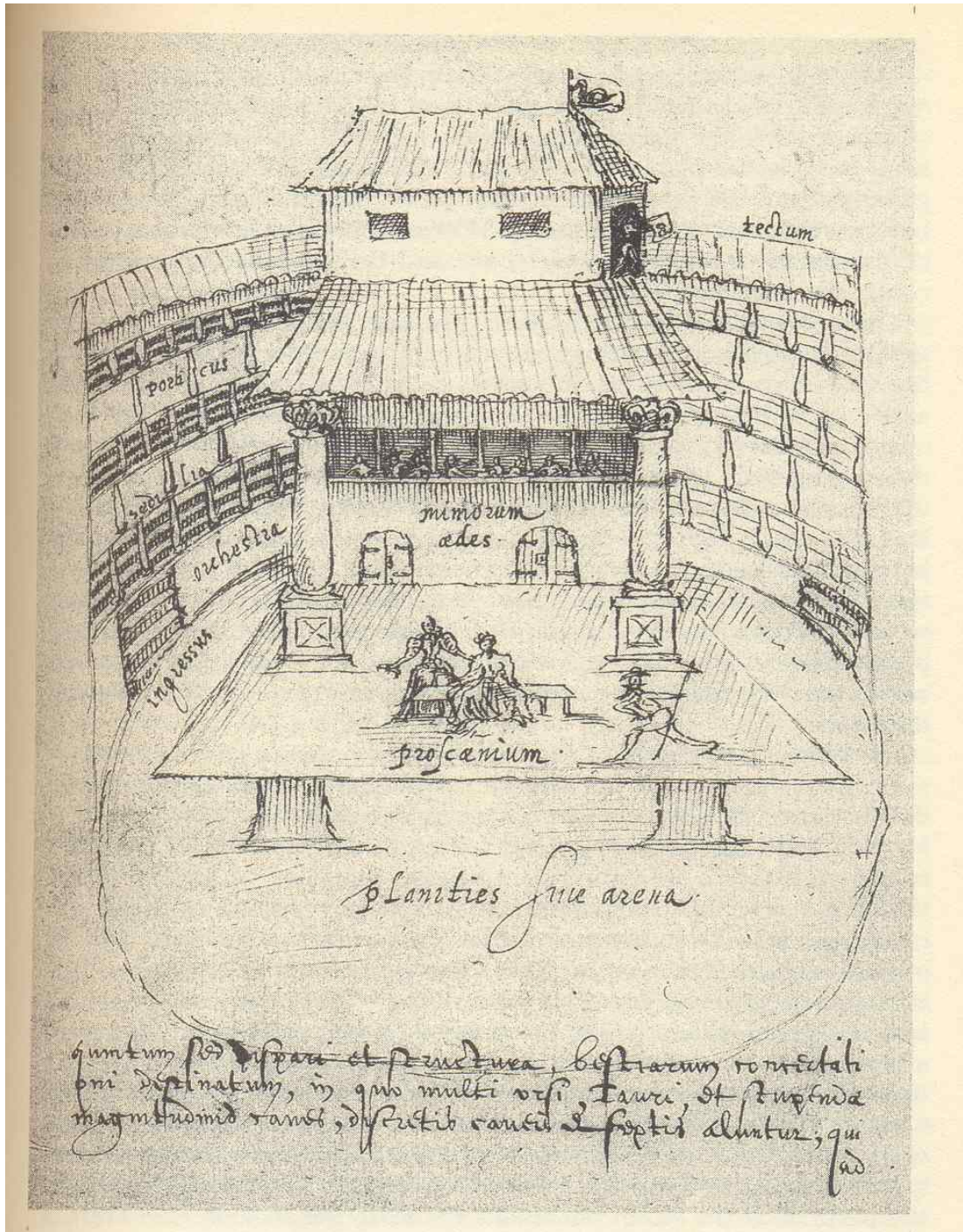


Figura 4 – Desenho do interior do teatro Swan.<sup>25</sup> Fonte: Andrew Gurr (1994, p. 133).

<sup>25</sup> Esta é a única imagem do interior de um teatro público que sobreviveu até os dias de hoje. É interessante notar as referências ao teatro clássico como, por exemplo, “orchestra”.

Dillon explora a “comodização” da cultura londrina, mostrando que isto se manifestou em várias formas, uma delas sendo a prática teatral. Com a presença cada vez mais forte da Corte, havia uma grande demanda por produtos de luxo. Londres era um dos principais centros comerciais europeus e recebia produtos de vários lugares do mundo. Logo apareceram dois novos espaços na cidade dedicados à compra e venda destes produtos de luxo: o *Royal Exchange* em 1565 e o *New Exchange* em 1608. Estes grandes mercados eram espaços onde acordos comerciais poderiam ser feitos e também onde os nobres e burgueses enriquecidos poderiam comprar artigos de luxo, além de serem vistos pelos outros. Era a tendência cultural, acompanhada de uma grande demanda de entretenimento. Não é a toa que algumas companhias buscassem espaços privados tornando sua arte em produto.

A evolução da construção dos teatros também sugere que a prática teatral foi influenciada pelo desenvolvimento desta cultura de ostentação de riqueza em Londres (DILLON, 2006b, p. 61). Havia dois modelos de teatro fixo construídos na era elisabetana: os teatros públicos e os teatros privados (também conhecidos como “hall playhouses”, em inglês). Os primeiros três teatros construídos – *Theatre* (1576), *Curtain* (1577) e *Swan* (1795) – eram todos públicos. Este é o estilo de teatro mais conhecido: eram arenas abertas que tinham um grande espaço no centro onde o público mais pobre poderia assistir às peças de pé por somente um *penny*, e também havia três níveis na galeria onde espectadores poderiam assistir sentados por um preço maior (o terceiro nível tinha os lugares mais caros e nobres do teatro). Portanto, as companhias profissionais procuravam atingir a sociedade londrina como um todo, e não havia separação entre ricos e pobres. Entretanto, na virada do século, nascia uma nova tendência de procurar teatros privados. Estes espaços visavam um público mais rico e refinado. Somente estes poderiam pagar a entrada que era bem mais cara do que nos teatros públicos. Os espaços privados eram também mais confortáveis, pois o público todo assistia sentado e também porque eram espaços internos; desta forma, mais protegidos da imprevisibilidade do tempo do que nos teatros abertos. Portanto, já é possível perceber a influência no teatro da cultura de mercado de Londres com a procura de espaços teatrais fixos. Agora, podemos também perceber como esta influência continuava presente na prática teatral na busca de oferecer espaços mais refinados para atingir a população rica de Londres.

Podemos, então, dizer que a construção dos espaços fixos e permanentes foi um desenvolvimento fundamental para concretizar e aprofundar o processo de profissionalização. Sendo uma prática social nova e transgressora, este novo teatro só poderia ter achado seu lugar às margens da Cidade, para onde as autoridades municipais empurravam tudo que não se encaixava nas normas. A prática profissional do teatro incorporou várias tendências inovadoras e transformadoras que estavam em conflito com uma visão antiga do mundo: a cultura de ostentação, a comercialização das coisas e a privatização dos espaços. Portanto, os teatros profissionais se tornaram lugares onde novas sociabilidades pudessem ser experimentadas e desenvolvidas. Além disso, o teatro conquistou um lugar próprio onde a própria prática artística pudesse se desenvolver e as tendências de profissionalização pudessem se concretizar. Ou seja, a especialização do espaço levou à especialização da prática.

## **1.2 Organização das companhias: teatro como negócio**

Após a fixação do espaço, as companhias profissionais de Londres produziram uma grande quantidade de documentação administrativa, indicando um aumento na complexidade na sua organização interna. Com certeza, a criação de um espaço fixo trouxe à tona novos desafios e obstáculos: havia toda a logística envolvida na manutenção de um teatro permanente e na produção de peças; havia mais dinheiro envolvido; e interesses individuais muito fortes nos novos teatros permanentes, pois todos eles foram financiados por iniciativas privadas. Ou seja, esta nova situação demandava uma eficiente organização que não era necessária antes de 1576 quando as companhias de atores viajavam pelo país em nome de seus patronos.

A comercialização do teatro londrino deve ter sido o fator essencial no desenvolvimento das companhias internas. Quando há dinheiro envolvido, há a necessidade de garantir que ele seja dividido com critério, e há também a necessidade de garantir que a companhia se mantenha lucrativa como negócio. Os benefícios, assim como as complicações que o dinheiro traz, estavam ausentes na maior parte das tradições teatrais medievais. As peças cívicas e didáticas eram organizadas para a

comunidade e não tinha como objetivo lucrar. As primeiras companhias de atores atuavam em nome de seu senhor. Em troca deste serviço, os atores recebiam um lugar para morar e sustento. Havia a prática de passar um chapéu entre o público quando estas companhias se apresentavam em cidades nas suas viagens, mas é claro que havia pouco controle sobre este método. Portanto, antes da profissionalização do teatro, não havia muita necessidade de uma organização complexa.

As companhias profissionais que se fixaram em Londres se organizaram a partir do modelo das companhias de ofício (*guilds*) medievais, que ainda tinham muita força no início da Era Moderna. Para Roslyn Knutson<sup>26</sup> (2006, p. 22), não é surpreendente que as companhias de Londres tivessem se organizado desta forma, pois toda a primeira geração de atores profissionais tinha vindo de outros ofícios; portanto, todos estes atores tinham experiências em outras companhias de ofício que serviram como inspiração na organização das novas companhias profissionais londrinas. Entretanto, é claro que a organização interna das companhias profissionais desenvolveria suas próprias particularidades a partir de suas necessidades práticas e com a influência de outros movimentos históricos no final do século XVI.

Uma figura nova e importante que surgiu na liderança da maior parte das companhias profissionais foi o empresário teatral. De todos os indivíduos envolvidos na companhia, o empresário era talvez o membro que mais tinha um interesse comercial na prática teatral. Estes empresários geralmente já eram homens de negócios, estabelecidos com um capital razoável para investir no teatro. Eram estes empresários que financiavam a construção dos teatros permanentes, compravam os roteiros das peças, compravam figurinos e adereços, pagavam as taxas de licenciamento, e também cuidavam da manutenção dos teatros que sempre necessitavam de reparos ou melhoramentos. Em troca deste suporte, os empresários recebiam parte do dinheiro da bilheteria de cada performance. Por exemplo, Philip Henslowe<sup>27</sup>, responsável pela construção dos teatros *Rose* (1587) e *Fortune* (1600), cobrava metade da arrecadação das galerias do seu teatro e o resto era dividido entre os atores; a partir de 1598, ele

---

<sup>26</sup> Doutora pela Universidade de Texas, Roslyn Knutson leciona sobre Shakespeare (com ênfase na performance dos seus textos dramáticos). Sua investigação sobre o lado comercial das companhias profissionais nos ajuda a entendê-las melhor como negócios.

<sup>27</sup> Henslowe era um dos empresários principais na época elisabetana. O teatro era um dos negócios que ele administrava. Seu diário, no qual ele registrou informações essenciais sobre o gerenciamento de sua companhia, é uma fonte valiosa – o único registro do funcionamento interno de uma companhia profissional.

passou a receber todo o dinheiro das galerias. Portanto, por causa do investimento e do interesse no teatro como negócio, os empresários eram sujeitos influentes no funcionamento das companhias profissionais.

Havia outra forma de organização que era muito rara e que somente se manifestou em uma companhia no nosso período de análise: na companhia do *Lord Chamberlain*<sup>28</sup> (anteriormente conhecida como a companhia de Leicester) que tinha Shakespeare como dramaturgo principal. A partir de 1599, esta companhia passou a ser liderada por uma parceria entre seus principais membros e não tinha mais um empresário. Entretanto, esta situação se desenvolveu muito por acaso. Quando o empresário James Burbage morreu em 1597, ele deixou a companhia sem dinheiro, pois ele tinha investido muito no novo teatro privado chamado *Blackfriars*. Entretanto, os moradores da região bloquearam qualquer performance por companhias adultas no *Blackfriars* por meio de uma petição que mandaram para a rainha. Para piorar a situação, a companhia do *Lord Chamberlain* também perdeu o *Theatre*, pois o dono do terreno no qual o teatro foi construído não aceitou renovar o aluguel. Portanto, a companhia ficou sem um espaço próprio; mas, para evitar o desmoronamento do grupo, os sete atores principais, incluindo Shakespeare, se uniram para juntos financiarem a construção de um novo teatro a partir do material que restou do *Theatre*. Assim nasceu o famoso *Globe*, no bairro de Southwark<sup>29</sup>, em 1599. Andrew Gurr (1994, p. 46) atribui o grande sucesso desta companhia a esta forma de organização, pois ela não precisava dividir seus lucros com ninguém, ela tinha mais liberdade de escolher o que apresentar e aonde, e ela não corria risco de ser dividida pelo empresário.

Embora a organização dos atores fosse inspirada nas companhias de ofício, podemos perceber algumas inovações históricas, assim como a novidade da figura do empresário teatral. Uma companhia de Londres poderia envolver até vinte atores numa determinada encenação. Porém, nas licenças que autorizavam cada companhia a praticar sua arte, sempre aparecia citado um número menor de atores do que as companhias costumavam empregar. Na licença real de 1574, da companhia de Leicester, apareceram apenas cinco nomes:

---

<sup>28</sup> O Lord Chamberlain (que podemos traduzir como chefe de gabinete) era um dos ministros mais importantes no governo inglês. É significativo que ele tenha sido patrono de uma companhia teatral. Não surpreende que esta teve o privilégio de ser uma das companhias fixas de Londres.

<sup>29</sup> Southwark é localizado na margem sul do rio Tâmisa. Na época elisabetana, este bairro era famoso pelos teatros, os bordéis, e a prisão chamada *The Clink*.

Saiba que nós da nossa graça especial, sabedoria, e ordem, temos licenciado e autorizado, e na frente dos [testemunhos] presentes licenciamos e autorizamos nossos amados súditos, *James Burbage, John Perkyn, John Lanham, William Johnson, and Roberte Wilson*, servidores ao nosso confiado e amado Primo e Conselheiro o Conde de Leicester, a praticar, exercitar, e se ocuparem com a arte e faculdade da encenação [*playing*] de Comédias, Tragédias, Interlúdios, *stage plays*, e outras do tipo assim como eles já têm praticado e se aplicado, ou a partir de agora vão praticar e se aplicar, tanto para o recreio dos nossos amados súditos, quanto para o nosso conforto e prazer nos momentos em que decidimos assisti-los... (GURR, 1994, p. 30, grifo nosso).<sup>30</sup>

Outro exemplo foi a licença real da Companhia de Rainha Anne de 1609 (no reinado de Jaime I) onde temos dez nomes citados:

Saiba que nós da nossa graça especial sabedoria e ordem temos licenciado e autorizado e na frente dos [testemunhos] presentes licenciamos e autorizamos *Thomas Greene, Christofer Beeston, Thomas Haywood, Richard Pirkyns, Richard Pallant, Thomas Swinnerton, John Duke, Roberto Lee, James Haulte, and Robert Beeston*, Servidores à nossa tão amada esposa Rainha Anne, e *todo o resto de seus associados*, a praticarem e exercitarem a arte e faculdade da encenação [*playing*] de Comédias, Tragédias, histórias, Interlúdios, Moralidades, peças Pastorais, *Stageplays* e outras do tipo, assim como eles já têm se aplicado ou a partir de agora vão praticar e se aplicar, tanto para o recreio dos nossos amados súditos quanto para o nosso conforto e prazer no momento em que decidimos assisti-los, durante nosso entretenimento. E [licenciamos e autorizamos] as mencionadas Comédias, Tragédias, histórias, Interlúdios, Moralidades, peças Pastorais, *Stageplays* e outras do tipo a serem mostradas e praticadas pública e abertamente com sua melhor qualidade [*commodity*], tanto nas suas usuais casas chamadas de Red Bull em Clarkenwell e Curtain em Hallowell, assim como em qualquer [...] lugar conveniente nas liberdades de qualquer Cidade, universidade, Município ou Bairro que se encontram no nosso Reino e Domínio. (GURR, 1994, p. 49, grifo nosso).<sup>31</sup>

<sup>30</sup> "Knowe ye that we of oure especiall grace, certen knowledge, and mere mocion have licenced and auctorised, and by these presentes do licence and auctorise, oure loving Subjectes, *James Burbage, John Perkyn, John Lanham, William Johnson, and Roberte Wilson*, servauntes to oure trustie and welbeloved Cosen and Counseyllor the Earle of Leycester, to use, exercise, and occupie the arte and facultye of playenge Commedies, Tragedies, Enterludes, stage playes, and such other like as they have already used and studied, or hereafter shall use and studie, aswell for the recreation of oure loving subjects, as for oure solace and pleasure when we shall thincke good to see them..." (tradução nossa).

<sup>31</sup> "Knowe yee that we of our especiall Grace certayne knowledge and meere mocion have lycenced and aucthorised and by these presents doe lycence and aucthorize *Thomas Greene, Christofer Beeston, Thomas Haywood, Richard Pirkyns, Richard Pallant, Thomas Swinnerton, John Duke, Roberto Lee, James Haulte, and Robert Beeston*, Servantes to our moste deerly beloved wiefe Queen Anne, and the reste of their Associates, to use and exercise the arte and faculty of playenge Comedies, Tragedies, histories, Enerludes, Moralles, Pastoralles, Stageplayes and suche other like,

Portanto, podemos observar uma categoria de ator que aparecia destacada por nome na documentação oficial emitida pelo governo. A segunda licença (de 1609) deu autorização a dez indivíduos citados por nome e também a “todos seus associados”. Isto indica que havia uma segunda categoria de participantes na companhia. Os nomes destacados eram os *sharers* (atores-sócios) e a segunda categoria eram os atores contratados que não eram fixos na companhia. Havia divisões hierárquicas dentro das companhias de ofício também, mas havia diferenças importantes nos critérios de distinção entre as categorias.

Os atores-sócios, dos quais havia entre seis e doze nas companhias londrinas, tinham o status mais alto junto ao empresário teatral. Esta posição alta poderia ser alcançada somente pela compra de um *share* na companhia. Com isto, o ator-sócio tinha vários privilégios importantes que o diferenciavam da segunda categoria de atores. Os atores-sócios recebiam parte dos lucros da bilheteria de cada apresentação, depois que fossem descontados os custos da performance e a parte do empresário. Além disso, os atores-sócios eram fixos na companhia; ou seja, eles tinham um papel garantido em toda peça que fosse encenada, então sua renda seria estável. Eram somente estes atores fixos da companhia que participavam nas performances especiais para a rainha e os nobres da Corte. O grande objetivo de qualquer companhia profissional na era elisabetana era conseguir um convite para representar na Corte, pois estas performances eram muito lucrativas; por exemplo, no inverno de 1579-80, o Mestre das Festividades<sup>32</sup> pagava £25<sup>33</sup> para cada performance, o que equivaleria ao cachê de um mês nos teatros públicos.<sup>34</sup>

---

as they have already studied or hereafter shall use or studye, aswell for the recreation of our loving Subjectes as for our solace and pleasure when wee shall thincke good to see them, during our pleasure. And the said Comedies, Tragedies, histopries, Enterludes, Moralles, Pastoralles, Stageplayes and suche like to shewe and exercise publicquely and openly to theire best commoditye, aswell within theire now usuall houses called the Red Bull in Clarkenwell and Curtayne in Hallowell, as alsoe within any [...] convenient places within the libertye and freedome of any other City, universitye, Towne or Boroughe whatsoever within our Realmes and Domunions.” (tradução nossa).

<sup>32</sup> Membro da Corte que organizava os entretenimentos da Rainha. Quando o teatro se profissionalizou, o Mestre ficou responsável pelo sistema de censura.

<sup>33</sup> Baseado no poder de compra da libra em 1750, £25 equivaleria por volta de £4.000 hoje em dia. Entretanto, este valor é aproximado e questionável. Pois, o valor da moeda é baseado no poder de compra e há uma grande diferença entre o que pode ser comprado hoje em dia e que podia ser comprado no século XVI. Qualquer estudo de preços pode ter suas falhas. Mas, de qualquer forma, é interessante tentar fazer estas conversões para ter uma ideia geral dos custos envolvidos na produção teatral. O cálculo acima foi baseado num estudo do Parlamento inglês disponível no seguinte site na internet: <<http://www.parliament.uk/commons/lib/research/rp2006/rp06-009.pdf>>.

<sup>34</sup> Henslowe registrou que, entre 29 de julho a 16 de dezembro de 1598, sua companhia recebeu £157 apenas das galerias. Ou seja, três apresentações de um grupo na Corte em 1579-80 renderam um total de £75: praticamente metade do total recebido após 6 meses nos teatros públicos. É óbvio que a competição para apresentar na Corte era grande.

Portanto, esta categoria de atores se parecia com os mestres que eram os membros mais importantes das companhias de ofício. Entretanto, os atores-sócios atingiam seu status por meio da compra de uma participação na companhia e não pela experiência e tempo de trabalho.

A segunda categoria de atores eram aqueles contratados temporariamente para completar o elenco após a distribuição dos papéis principais entre os sócios fixos. Os atores contratados recebiam uma quantia fixa para cada apresentação. Diferentemente dos atores-sócios, este valor não variava, mesmo se a peça fosse um sucesso. A renda total de um ator contratado era muito instável, pois ele era chamado de acordo com as necessidades da companhia em cada peça. É importante considerar que, no teatro elisabetano, as companhias operavam um sistema de repertório. Ou seja, a companhia preparava um conjunto de peças e cada dia havia uma apresentação diferente. Hoje, por exemplo, os grupos teatrais preparam uma peça para ser apresentada regularmente por um determinado período de tempo. Entretanto, uma peça diferente era apresentada em cada dia no teatro elisabetano. Isto significa que era bem provável que, em relação aos atores contratados, em alguns dias havia trabalho e em outros não. Para piorar a situação, peças que não faziam sucesso eram retiradas do repertório. Algumas peças, por exemplo, eram apresentadas somente uma única vez na estreia e descartadas por causa de uma recepção ruim. Isto seria péssimo para um ator contratado especificamente para aquela peça. Ou seja, o trabalho como ator contratado poderia ser bom para alguém que precisava ganhar dinheiro de uma forma relativamente fácil. Entretanto, aqueles que queriam realmente lucrar com a profissão de ator tinham como objetivo chegar ao status de sócio para garantir uma participação fixa na companhia.

De todas as características discutidas, a figura do empresário se destaca como a mais clara indicação da transformação do teatro em negócio. Embora não tenhamos documentos tão claros sobre o trabalho dos empresários como o diário de Philip Henslowe, é bem provável que todos agissem como capitalistas nas suas respectivas companhias (FOAKES, 2002, p. xxxvii). O lucro e a expansão do negócio eram os objetivos dos grandes empresários. Alguns buscavam o lucro de forma mais agressiva, como Christopher Beeston que, segundo a interpretação de Gurr (1994, p. 57), constantemente formava e desfazia companhias para

mantê-las endividadas<sup>35</sup>. Outros empresários buscavam expandir o negócio de forma mais construtiva, como Henslowe, que foi responsável pela construção de dois teatros, além de ter uma participação em outros teatros e também emprestava dinheiro para outras companhias além daquela que administrava diretamente. O sistema de contratos escritos que surgiu também ilustra como novas formas de trabalho estavam surgindo e sendo incorporadas. Estes contratos sinalizam o fim do tempo de trocas mútuas ou promessas orais. Os empresários foram essenciais na transformação do teatro em uma indústria de entretenimento e, claro, muitos deles se enriqueceram muito com as companhias profissionais.

As relações entre os atores e os seus associados também dão fortes indicações da transformação do teatro em negócio. O maior nível hierárquico nas companhias era comprado, de certa forma. Os atores-sócios formavam uma espécie de cooperativa que controlava a companhia e, principalmente, a maior parte do seu lucro. Além disso, o trabalho dos atores contratados e dos trabalhadores associados (carpinteiros, costureiros, etc.) era remunerado com dinheiro. Ou seja, mais uma vez percebe-se a importância da cultura do mercado em Londres, pois o dinheiro se tornou o principal elemento de troca, deixando para trás sistemas típicos do período feudal, como as trocas interpessoais de serviços.

Se o início do processo de formação do capitalismo foi uma influência importante na formação das companhias teatrais, outro fator que influencia nesta organização é profunda falta de trabalho na Inglaterra durante o século XVI. A população inglesa cresceu de forma constante durante o período Tudor, provocando um grande crescimento de demanda e pressão nos recursos de alimentação e outros produtos. Para John Guy, isto claramente causou uma

---

<sup>35</sup> Esta era uma prática comum entre os grandes empresários quando suas companhias começavam a ganhar estabilidade. Financiar companhias teatrais era lucrativo somente quando havia uma dependência financeira. Isso só acontecia quando uma companhia acabara de se formar porque havia muitos investimentos iniciais a fazer: comprar textos, figurinos, adereços, locação de um espaço, pagamentos para licenciamento, salários dos ajudantes e atores temporários, etc. Os atores não teriam dinheiro para tudo isto e, por isso, aceitavam a participação do empresário. Entretanto, a maior parte das companhias não conseguiria pagar tudo de volta imediatamente, e continuariam a precisar do empresário. É esta dependência que enriquecia investidores como Henslowe e Beeston, pois cobravam juros em cima de cada empréstimo e ficavam com uma parcela dos lucros de cada apresentação. Quando as companhias atingiam certa estabilidade, os custos diminuía. Não era necessário comprar tantos figurinos ou elementos cênicos, a companhia já tinha um grande repertório de peças, e tinham dinheiro suficiente para pagar o licenciamento e o aluguel. Era neste momento que os empresários dividiam suas companhias e, aproveitando alguns dos atores antigos e adicionando outros, criavam novas companhias. Desta forma, eles mantinham a relação de dependência e, portanto, seus lucros.

situação de desespero numa sociedade ainda bastante agrária, mas foi um processo que teve alguns resultados benéficos. (GUY, 1993, p. 224). Por exemplo, esta situação de falta de trabalho fomentou a procura por alternativos, principalmente depois da promulgação do *Ato pela punição dos vagabundos* de 1572 que impôs punições severas contra homens saudáveis que não tivessem alguma ocupação útil (ver discussão detalhada sobre o Ato na seção sobre a institucionalização do teatro). O teatro profissional era uma solução interessante para muitos. Isto pode explicar por que muitos deixaram suas regiões originais para tentar a sorte no teatro londrino. Segundo Dillon,

O teatro como negócio representou uma das poucas vias para empreendimentos livres abertas para um elisabetano de condições modestas. O trabalho de ator necessitava de pouco investimento de capital e, pelo menos até a virada do século, não era necessário um longo período de aprendizagem para alguém que ingressava na profissão de ator. O sucesso dependia unicamente do esforço próprio, talento, trabalho, e juízo (2006a, p. 34-35).<sup>36</sup>

Como vimos, havia outros trabalhos de suporte para os atores e suas encenações; portanto, o teatro profissional realmente era um ramo de trabalho bastante efervescente numa época de profunda crise.

Esta investigação da organização interna das companhias profissionais é bastante interessante porque podemos perceber a prática teatral como algo vivo, incorporando e adaptando formas sociais ao longo de sua construção histórica. O teatro profissional não existia como tal antes de 1576. Sendo assim, esta organização que exploramos de forma pontual teve que ser desenvolvida na prática. Algumas referências culturais foram usadas, como a organização geral das antigas corporações de ofício medievais. Entretanto, foi no século XVI que se deram os inícios do processo de formação do capitalismo na Inglaterra. Portanto, as formas de trabalho estavam se transformando como um todo, primeiramente no Campo, e também aos poucos nas cidades. Então, a herança histórica das companhias de ofício foi adaptada por formas de trabalho mais recentes.

---

<sup>36</sup> “The theatre business represented one of the few avenues of free enterprise open to an Elizabethan of modest means. Acting took small capital investment, and, at least until after the turn of the century, there was no long period of apprenticeship required of one who entered the Players’ profession. Success depended solely upon one’s own effort, talent, craft, and thrift”. (tradução nossa).

### 1.3 Institucionalização: da casa do patrono ao mercado de Londres

Assim como na Idade Média, qualquer atividade artística precisava de alguma forma de patronagem e reconhecimento oficial pelas principais instituições políticas ou religiosas. Devemos, entretanto, nos manter atentos à evolução desta relação entre as várias instituições patrocinadoras e a prática teatral no nosso período. Há, porém, várias formas de patronagem. Embora houvesse a continuidade da figura do patrono nas companhias profissionais, houve várias rupturas e transformações na sua função dentro da prática teatral. Por exemplo, na discussão sobre a organização das companhias, o patrono não foi mencionado. Portanto, precisamos investigar a relação de patronagem na qual o teatro profissional londrino estava inserido, e indagar sobre os significados da forma que ela tomou.

Uma das formas mais comuns de patronagem era o “reconhecimento oficial” (WILLIAMS, 1995b, p 39) pela Corte ou um grande senhor feudal. Neste caso, embora a prática artística mantivesse algumas das suas formas, ela perdeu um pouco dos seus significados sociais originais e passou a servir aos interesses das instituições de poder. A relação entre os artistas e o patrono funcionava da mesma forma que qualquer outra relação feudal – baseada na troca de serviços e obrigações, e fundamentada nas interdependências pessoais. Segundo Dillon (2006a, p. 68), “os atores se apresentam para a família em troca da manutenção e proteção do senhor, e parte do que esta manutenção consiste é o presente do seu nome assim como coisas essenciais como comida, roupa, e abrigo.”<sup>37</sup> Então, os atores nesta relação de patronagem carregavam o título e nome do seu patrono, praticando sua arte como um serviço.

Os atores “serviam” seus patronos de várias formas por meio da prática do teatro. A forma mais simples eram as apresentações na própria casa do senhor para entreter a família, convidados e também como demonstração de poder e riqueza. Além destas, as companhias de atores costumavam viajar pela Inglaterra e se apresentavam nas casas de outros grandes senhores ou nas cidades que encontravam no caminho. No primeiro caso, o teatro era uma forma pela qual um senhor podia homenagear o

---

<sup>37</sup> “[...] the players perform for the household in return for the lord's maintenance and protection, and part of what that maintenance comprises is the gift of his name as well as the essentials of food, clothing, and shelter”. (tradução nossa).

outro; recusar a companhia de atores de outro senhor era visto como uma ofensa. No segundo caso, a companhia agia como uma forma de propaganda:

[...] dentro da região no qual o senhor tinha poder e influência, seus atores funcionavam como uma lembrança de sua posição, sua riqueza e prestígio e talvez também dos pontos de vista que ele tinha; fora desta região eles promoveram amplamente o status do senhor e levaram seu nome para as mentes daqueles que talvez não pensassem (DILLON, 2006a, p. 17).<sup>38</sup>

Desta forma, ao servir seus patronos, os atores podiam se dedicar a sua arte e isso era um primeiro passo importante para a profissionalização e especialização que aconteceria verdadeiramente no final do século XVI.

Outra forma de patronagem que não necessitava de uma relação tão constante entre as instituições de poder e os artistas era a simples “encomenda” (WILLIAMS, 1995b, p. 39)<sup>39</sup>. Neste caso, a obra artística era encomendada por uma instituição por um motivo específico e pontual; por exemplo, uma pintura para decorar uma catedral, ou uma performance de acrobatas para fazer parte de uma noite de entretenimentos na recepção de um embaixador estrangeiro, etc. Outra forma de encomenda era quando um grupo de artistas recebia apoio por um determinado período sem que estes entrassem em uma relação de serviço permanente como no caso anterior. Durante festividades religiosas, por exemplo, as autoridades municipais organizavam grandes performances teatrais, encenando histórias bíblicas referentes à data celebrada. Performances teatrais também podiam ser organizadas pelas cidades para outras celebrações cívicas e para receber personagens importantes e monarcas nas suas “passagens”. Nas casas de nobres e na Corte, performances teatrais faziam parte de uma sequência maior de entretenimentos organizados para a própria família do senhor ou para convidados.<sup>40</sup> Entretanto, não havia uma relação permanente entre as instituições de poder e os artistas como no primeiro caso.

Em todas estas variações de “encomenda”, o dinheiro nem sempre figurava como um elemento na troca entre o patrono e o artista. De acordo com Williams,

<sup>38</sup> “[...] within the region of the lord’s power and influence, his players functioned as a reminder of his position, his wealth and prestige and sometimes also perhaps of the kinds of views he held; outside the region they advertised the lord’s status more widely and brought his name to the minds of those who might otherwise not think of him” (tradução nossa).

<sup>39</sup> NOTA DE TRADUÇÃO: Commission.

<sup>40</sup> O filme *Vatel*, dirigido por Roland Joffé, é um exemplo da magnitude destas festas que podiam durar dias. Este filme retrata o Mestre das Festividades de um nobre francês e a festa que ele organiza em nome de seu senhor para receber a visita do rei francês.

grande parte das obras artísticas foi feita sem nenhuma expectativa, nem expectativa de receber em troca uma remuneração ou qualquer outro benefício. Dependendo da ocasião, o artista entendia que fazia um serviço religioso ou social e isto era suficiente para justificar seu trabalho (WILLIAMS, 1995b, p. 40). Isso explica por que muitas peças medievais são de autores anônimos, como, por exemplo, *Everyman (Todomundo)* – talvez a peça medieval mais conhecida hoje. Não era importante para os autores que seus nomes fossem reconhecidos, pois estas peças tinham uma função religiosa e faziam parte do culto religioso. Se o reconhecimento da autoria não importava, logo as peças escritas não eram encaradas como propriedade pessoal; não carregavam um valor monetário e podiam ser livremente distribuídas (a proteção dos interesses do autor e a patenteação de obras dramáticas somente surge durante nosso período de análise).

No teatro profissional, houve uma aparente continuidade da prática da patronagem, mas rupturas importantes transformaram os termos desta relação. Em toda Inglaterra, o sistema feudal estava em pleno declínio por causa do crescimento populacional e das transformações das relações de trabalho, principalmente na agricultura. A preocupação e o medo do grande número de “homens sem-mestre” – *masterless men* – cresciam entre as camadas dominantes. O famoso *Ato pela punição dos vagabundos* de 1572 pode ser interpretado como uma resposta a esta situação, pois ele impunha punições severas contra qualquer pessoa que não tivesse uma ligação a um senhor ou que não tivesse uma ocupação considerada útil:

Todas as pessoas com saúde física e condições para trabalhar que não têm terra ou mestre, nem estão legalmente envolvidos no comércio, artesanato, ou qualquer ocupação pela qual ele ou ela podem ganhar a vida, e que não podem provar como ele ou ela ganham a vida legalmente [...] serão consideradas patifes, vagabundos, e mendigos obstinados (ELISABETH I, 2004, p. 304-305).<sup>41</sup>

Aqueles que eram acusados de “vagabundo” poderiam receber punições severas. Na terceira ofensa, por exemplo, o acusado era executado. De acordo com o Ato, os atores também seriam considerados vagabundos se não pertencessem a

---

<sup>41</sup> “[...] all and every person and persons being whole and mighty in body and able to labor, having not land or master, nor using any lawful merchandise, craft, or mystery whereby he or she might get his or her living, and can give no reckoning how he or she doth lawfully get his or her living (...) shall be taken, adjudged, and deemed rogues, vagabonds, and sturdy beggars” – NOTA DE TRADUÇÃO: algumas expressões típicas do inglês renascentista foram simplificadas para facilitar a tradução e leitura no português.

nenhum “barão deste reino nem a nenhuma figura honrável de grau superior” (ELISABETH I, 2004, p. 304).<sup>42</sup> Além disso, os atores que quisessem viajar pela Inglaterra precisavam apresentar uma licença aprovada por dois juizes da paz. Portanto, a patronagem foi uma condição forçada por lei, mas é claro que isto já não era mais natural na sociedade inglesa se houvesse a necessidade de ameaçar transgressores das normas do Ato.

Podemos perceber, na relação entre os atores profissionais e seus patronos, que estas aparentes “relações feudais” estavam se transformando e ganhando novos valores. Em primeiro lugar, a influência direta do patrono ou de qualquer outra instituição no cotidiano dos artistas diminuiu:

[...] ainda poderia haver algumas encomendas diretas, e algum apoio (manutenção) direto, mas a função principal desta patronagem era apoio social nas incertas condições sociais e legais dos teatros e atores. (WILLIAMS, 1995b, p. 41).<sup>43</sup>

As companhias começaram a agir com mais independência, seguindo seus próprios interesses, deixando assim de ser serventes da casa do senhor, prontos para prestar serviços a ele em troca de proteção e manutenção. Além desta liberdade de ação, as companhias profissionais também se desconectam da casa do senhor, buscando sempre se estabelecer em Londres. Segundo Gurr (1994, p. 28), a capital inglesa era o objetivo de todas as companhias por causa dos grandes públicos, a possibilidade de ser chamado para apresentar na Corte no inverno, a renda estável e a vantagem de poder permanecer em um lugar só. Aumentava, portanto, a possibilidade dos atores determinarem suas próprias ações, construindo seus próprios caminhos, sem estarem limitados pelas obrigações pessoais a uma autoridade acima deles.

Para as companhias profissionais fixadas em Londres, o patrono se tornou uma necessidade apenas para legitimar a prática artística. Como vimos na discussão sobre a organização das companhias profissionais, o patrono participava no cotidiano dos atores. Estes precisavam se virar por conta própria, solicitando apoio financeiro dos empresários que se envolveram no meio teatral. Na carta

<sup>42</sup> “[...] baron of this realm nor towards any other honorable personage of greater degree.” (tradução nossa).

<sup>43</sup> “[...] there might still be some direct commissioning, and some direct (retaining) support, but the main function of such patronage was social support, in the uncertain social and legal conditions of theatres and actors.” (tradução nossa).

escrita por James Burbage ao Conde de Leicester pedindo a confirmação de sua patronagem, podemos perceber claramente que as companhias profissionais não pediam nada em troca, apenas “o símbolo [*livery*] que sempre usamos [...] com o qual podemos gozar do nosso ofício em seu nome como temos feito até hoje” (GURR, 1994, p. 29)<sup>44</sup>. Então, o patrono legitimava a prática teatral perante as autoridades, e era em momentos de conflito com estas que a importância de um patrono influente era útil. Por exemplo, para controlar um pouco do crescimento do teatro profissional em Londres, Elisabeth I somente permitiu duas companhias fixas na capital, e ambas tinham favoritos da rainha como patronos. Portanto, o patrono no final do século XVI era uma continuidade histórica apenas na sua forma, mas, na prática, sua função social já tinha se transformado.

A possibilidade de encomenda de performances teatrais ainda existia, mas esta forma de patronagem também era diferente de seu modelo típico medieval. Se antes havia vários casos em que atores (muitas vezes amadores) trabalharam por uma obrigação social ou religiosa, as companhias profissionais do final do século XVI eram contratadas e remuneradas apenas em dinheiro. O contrato mais almejado era com o Mestre de Festividades de Elisabeth I que passou a contar cada vez mais com as companhias profissionais para providenciarem o entretenimento da Corte durante a temporada de inverno. Portanto, temos outro exemplo da transformação do teatro em um produto, em uma *commodity*. Para Williams (1995b, p. 44), esta concepção da arte como *commodity* e do artista como produtor desta é essencial na passagem das relações sociais patronais na arte para as relações de mercado. O teatro profissional estava claramente inserido neste processo de transformação. Os atores já tinham certa liberdade das instituições políticas, certa autonomia, e sua arte era direcionada para a demanda do público-consumidor.

Entretanto, no período elisabetano, o teatro profissional ainda não tinha se liberado totalmente da necessidade de algumas formas de institucionalização política. As companhias tinham se tornado unidades econômicas autossuficientes, mas o patrono ainda era necessário para dar legitimidade à prática artística – uma tentativa pelas camadas dominantes de defender uma ordem social que estava desaparecendo. Os patronos também eram necessários para a proteção, como

---

<sup>44</sup> “[...] not that we meane to crave any further stipend or benefite at your Lordshippes hands but our liveries as we have had [...] wherebie we maye enjoye our facultie in your Lordshippes name as we have done hencetofore” (tradução nossa)..

vimos na discussão sobre o espaço: as autoridades municipais só poderiam intervir nas *liberdades* com o apoio do governo real, que favorecia os atores.

Além disso, o governo de Elisabeth I criou vários sistemas de controle para manter a nova prática teatral dentro de alguns limites aceitáveis. A proclamação de 1559 proibiu as apresentações de peças de assuntos religiosos, que eram considerados adequados para qualquer público, apenas os mais educados. A proclamação também foi o primeiro passo no estabelecimento do sistema de licenças para controlar a atividade teatral. Os atores precisavam da licença – permissão – do conselho municipal ou de dois juizes de paz de cada região para poder encenar suas peças. O *Ato pela punição dos vagabundos* de 1572, como vimos, reafirmou esta regra e adicionou a necessidade da prova de vínculo com um senhor. Em 1574, numa licença real concedida à Companhia do Conde de Leicester, foi dado o primeiro passo para a censura centralizada: a companhia tinha que apresentar suas peças ao Mestre das Festividades de Elisabeth I para obter sua autorização. Logo, esta prática estendeu-se para todas as companhias principais. Ao Mestre das Festividades foi dado poder total sobre o controle do teatro em 1581. A partir de então, o Mestre poderia autorizar, alterar, ou simplesmente proibir as peças apresentadas a ele, além de também ter o poder de multar ou prender qualquer pessoa que não respeitasse suas ordens ou autoridade. Portanto, os profissionais do teatro tinham que manter boas relações com as instituições de poder e tentar manter-se dentro dos limites aceitáveis impostos por lei.

## 1.4 Forma: a popularização da herança clássica

Com a formalização de um teatro profissional baseado em Londres, uma nova forma estética, distinta em comparação com as formas antecedentes, também se concretizou. Certamente, as novas “condições de performance”<sup>45</sup> desenvolvidas pelo teatro comercial londrino foram influências importantes nestas

---

<sup>45</sup> Em *Drama in Performance*, as “condições de performance” são todos os elementos concretos que fundamentam uma encenação teatral além do texto dramático e os atores. Ele observa o tipo de espaço cênico, o motivo da performance, o uso de cenografia e adereços, o movimento de cena, etc. Estas condições são importantes, segundo Williams, para tentar imaginar como que um texto dramático teria sido levado ao palco.

transformações estéticas. Os teatros públicos construídos especificamente para encenações teatrais ofereciam mais possibilidades performáticas do que os espaços improvisados usados antes da profissionalização. Também a estabilidade financeira possibilitou a maior ousadia de produção de peças teatrais, elevando o status dos atores profissionais que passaram a receber convites para se apresentarem na Corte com frequência. Todavia, as transformações estéticas, por mais que sejam ligadas às novas condições de performance, também podem ser entendidas como indicadoras de mudanças sociais mais profundas. Se prestarmos atenção na análise dos textos teatrais encenados pelas companhias profissionais, podemos identificar a “presença social” (GREENBLATT, 2005, p. 4-5) do momento histórico em que a obra foi produzida. Ou seja, podemos identificar códigos e comportamentos sociais na obra literária. Além disso, podemos observar nas suas formas estéticas como a obra reflete sobre seu próprio tempo e como interpreta a sociedade na qual está inserida.

Com a profissionalização do teatro, podemos observar que houve a consolidação de uma forma estética constante. Isto já é uma grande mudança em relação às tradições teatrais medievais que se destacam justamente pela sua variedade e falta de definição estética. Como vimos na discussão sobre o espaço, o teatro não era um evento social independente. Ao contrário, performances teatrais eram ligadas a outros eventos e, segundo Dillon (2006a, p. 142), costumavam se misturar com outras performances não dramáticas. A falta de definição na linguagem da época ilustra esta falta de definição da prática. Nos documentos analisados, os termos teatrais utilizados são ligados à ideia de “jogo” (*play*): um espetáculo teatral era chamado de *play* (“jogo”); os atores, portanto, eram chamados de *players* (jogadores); os dramaturgos eram chamados de *playwrights* (fazedores de jogos); e os novos teatros fixos eram chamados de *playhouse* (casa de jogo). Ao mesmo tempo, a palavra “play” poderia fazer referência a vários outros tipos de performance. Ou seja, pela terminologia do século XVI, podemos observar que não havia uma distinção clara entre o teatro e as outras formas de performance.

Todas as tradições teatrais que antecederam a prática profissional tinham um fundo religioso em comum, enquanto suas formas e funções variavam bastante. Styan (1996) divide o teatro medieval em três grupos gerais: peças litúrgicas, organizadas pela Igreja como apoios didáticos nos ensinamentos religiosos; peças

cívicas, ou *mystery*<sup>46</sup> *plays*, organizadas em várias cidades inglesas pelas autoridades municipais e companhias de ofício para celebrar certas festividades religiosas, principalmente o Corpus Christi no verão; e, finalmente, “peças morais” ou “moralidades”, que eram parecidas com as outras categorias, por causa do didatismo religioso, mas não faziam parte dos grandes ciclos. Em todos os casos, fica claro que a religiosidade era muito importante, assim como a função didática.

Com as disputas religiosas que se desencadearam a partir da Reforma iniciada por Henrique VIII, fortes medidas de repressão de práticas católicas foram criadas. As peças cívicas, por exemplo, foram proibidas por serem consideradas práticas católicas. Além disso, peças com assuntos religiosos e políticos foram controladas por vários atos de censura durante os reinados de Henrique VIII, Eduardo VI, e Maria I, preocupados mais com a questão religiosa (DILLON, 2006a, p. 119). O objetivo era garantir que as peças encenadas respeitassem a orientação religiosa do governo (que era protestante, com a exceção de Maria I que restaurou o catolicismo durante o curto reinado de apenas cinco anos). Leis de censura mais rigorosas foram criadas no reinado de Elisabeth I por causa da delicada situação política que ela teve que enfrentar na primeira metade do seu tempo no trono: o medo de uma guerra civil religiosa e a hostilidade espanhola. Portanto, em parte por causa desta pressão externa, a religiosidade do teatro começou a desaparecer e por isso que o teatro profissional elisabetano apresentava peças cujas temáticas eram inteiramente seculares, com o entretenimento como objetivo principal (GURR, 2004, p. 145).

No lugar da religião veio o interesse pela história nacional (também a história de outros países distantes) e pela mitologia e literatura clássica. Esta mudança temática tinha ligação não somente com a pressão da censura contra assuntos religiosos, mas também com uma mudança geral no pensamento no final do século XVI: o declínio do realismo conceitual e a consecutiva ascensão do nominalismo durante o período do renascimento. Para Anatol Rosenfeld, o realismo conceitual, que atribui às coisas no mundo uma essência universal, é estritamente ligado ao pensamento medieval:

A plenitude da realidade não reside no múltiplo mundo sensível que nos cerca e sim no primeiro princípio, na causa e origem de todas as coisas, no ser uno e absoluto em que a multiplicidade dos fenômenos

---

<sup>46</sup> No inglês medieval, “mystery” significava ofício. Estas peças tinham este nome porque eram geralmente produzidas e encenadas pelas companhias de ofício.

particulares se encontra, na sua essência, ou nas suas essências, prefigurada. É deste princípio supremo que emana e se “desenvolve” a multiplicidade do universo sensível (ROSENFELD, 1996, p. 124).

Deus está no centro do universo medieval e todas as coisas no mundo partem deste ponto inicial. Neste universo, tudo é “explicado”, pois “tudo faz parte da História Sagrada que se estende desde Adão até o Juízo Final” (ROSENFELD, 1996, p. 125). Visto desta forma, podemos entender por que a religião estava sempre no centro do teatro medieval. Até mesmo no caso de peças medievais que apresentavam personagens e situações comuns, podemos identificar uma ligação essencial com a chamada “História Sagrada”. Por exemplo, a *Second Shepard's Play* (*Segunda Peça dos Pastores*), que fazia parte dos ciclos religiosos, apresentada nos festivais de *Corpus Christi*, começava com uma situação bastante comum entre três pastores, um ladrão e sua esposa. Após esta primeira parte, os três pastores recebem a notícia de que Jesus Cristo tinha nascido e, então, embarcam numa viagem até Belém para visitar a criança. Portanto, por trás da familiaridade das personagens e da situação, havia uma clara referência à história bíblica dos três reis magos que visitaram Jesus na noite de seu nascimento. Ou seja, não importava a situação representada, pois tudo no pensamento medieval se encaixava na grande narrativa sagrada.

No pensamento nominalista e humanista, que ganhou força no período de transformação entre o medievo e a época moderna, havia uma profunda mudança de foco e o Homem deslocava Deus do centro do universo. Para Rosenfeld (1996, p. 127), “a valorização maior da multiplicidade dos fenômenos sensíveis” no nominalismo “corrói lentamente as bases do essencialismo hierárquico” típico da Idade Média. Ou seja, começaram a desaparecer as essências fixas do mundo “explicado” medieval e, ao mesmo tempo, houve a intensificação do interesse pelas singularidades, as variedades histórico-culturais e a relatividade das coisas no mundo. Esta mudança de pensamento, aliada ao processo de recuperação de textos clássicos e repressão de temas religiosos na Inglaterra, nos ajuda a entender a mudança de foco no teatro elisabetano. Usando Shakespeare como referência, podemos observar como suas obras partiam de vários pontos de referência: da própria história inglesa (*Ricardo III*), da história de outros países (*Macbeth*), da história greco-romana (*Júlio César*), da mitologia greco-romana (nas várias

referências em todas as suas peças), e do folclore inglês (*Sonho de uma Noite de Verão*). Ou seja, a religião sumiu como ponto de partida e como fundo temático.

Entretanto, a influência da nova forma de pensamento não provocou apenas transformações na escolha dos temas das peças teatrais, mas também afetou a função do drama elisabetano. Basicamente, houve uma recuperação da antiga ideia clássica de “tragédia”, logicamente, com novidades históricas específicas do período moderno. No teatro medieval, não havia espaço para o “trágico”, como era entendido por Aristóteles. Para este teórico clássico, a ação da tragédia deveria surpreender o público para atingir o objetivo principal que era causar medo e piedade (ARISTOTLE 1996, p. 17). Ou seja, havia no desenvolvimento da ação dramática uma virada ou revelação que surpreende as personagens e, ao mesmo tempo, o público. No teatro medieval, onde tudo se encaixa numa grande “História Sagrada”, não havia nada que realmente pudesse surpreender o público:

O malfeitor condenado ao fogo eterno não é figura trágica; sofre apenas o castigo que lhe cabe. Tampouco é trágico o martírio do santo. Com seu sacrifício cumpre um destino excelso para maior glória de Deus. Nem pode ser trágica a paixão de Jesus: Deus não é personagem de tragédia, nem mesmo na sua condição humana (ROSENFELD, 1996, p. 126).

Na peça moral chamada *Everyman* (Todomundo), a personagem central que representava a humanidade recebe a notícia da Morte que terá que prestar contas da sua vida a Deus. Todomundo logo percebe que não levou uma vida *correta* e que suas contas não estavam prontas. Portanto, ele procura a ajuda da Boa Companhia, do Parente e Primo, e da Riqueza, mas percebe que nenhum deles irá ajudá-lo. Com a ajuda da Sabedoria, Todomundo procura suas Boas Ações, se confessa, e pede perdão por seus pecados. Com isso, Todomundo completa sua viagem ao túmulo e apenas Boas Ações o segue para a prestação de contas. A função moralizante é bem clara nesta peça. Embora um público contemporâneo pudesse sentir pena de Todomundo nas cenas de desespero, um público medieval iria ter outra compreensão: Todomundo não seguiu os ensinamentos da Igreja e, por isso, se encontra naquela situação. Entretanto, ainda era possível se salvar ao seguir as recomendações da Igreja representada pela personagem Sabedoria. Não havia nada realmente trágico nesta ação dramática.

Usando Shakespeare como exemplo do teatro elisabetano, percebemos a volta da tragédia, pois agora as personagens (e o público) eram surpreendidas com o desenvolvimento da ação e não havia certeza sobre o desfecho final. A força das tragédias shakespearianas vinha das viradas no desenvolvimento da ação dramática: Hamlet caiu na armadilha do seu tio no final da peça justamente no momento em que se encontrava em condições de realizar sua vingança, e a falha de um mensageiro levou ao trágico fim de Romeu e Julieta que quase conseguiram fugir da sociedade rígida que reprovava seu amor. Outro aspecto trágico presente em várias peças de Shakespeare eram as personagens que sofriam por causa da ação de outros. A peça *Hamlet* tinha vários exemplos disso: Polónio, Rosencrantz, Guildenstern, Ofélia, Gertrudes e Laerte. Jan Kott<sup>47</sup>, ao analisar a contemporaneidade das peças históricas, fala do “Grande Mecanismo” que se manifesta por trás das lutas de poder representadas nas peças: a arbitrariedade do progresso histórico da humanidade, suas vítimas (diretas ou indiretas), é um ciclo que se repete (KOTT, 2003, p. 52). Este “Grande Mecanismo” se manifesta claramente nas peças históricas, mas também está por trás das grandes tragédias shakespearianas, como *Rei Lear* e *Hamlet*.

Outro aspecto interessante que marcou a cena elisabetana foi a complexidade e variedade de suas personagens. Shakespeare talvez tenha sido o autor que mais aprofundou na sua obra a complexidade da humanidade. Há várias peças em que personagens principais demonstram facetas diversas em diferentes momentos da ação. Ricardo III, por exemplo, foi considerado um dos grandes vilões shakespearianos. Entretanto, há momentos nos seus solilóquios que ele revela que, por causa da sua feiúra natural, ele nunca pôde ter uma vida normal – ninguém o amava e todos se espantavam com sua deformidade física; portanto, pela sua condição natural, sua única possibilidade de se tornar algo na vida era pela luta e tomada de poder dos outros. No final da peça, após todas suas atrocidades, Ricardo III é capaz de se perceber como vilão e demonstra certo remorso pelas coisas que fez, mas reconhece que ele não pode mais escapar do movimento histórico que ele mesmo criou. Há também uma cena famosa em *Hamlet* em que Cláudio, que assassinou seu irmão para se tornar rei, pede perdão numa oração. Os heróis

---

<sup>47</sup> Jan Kott (1914-2001) foi um crítico e teórico teatral polonês que é muito importante no teatro por causa de seus estudos sobre Shakespeare. Ele defendeu a atualidade da obra de Shakespeare, uma ideia que influenciou as encenações do dramaturgo inglês até hoje.

shakespearianos também são complexos e podem se tornar vilões em certos momentos: Ofélia enlouquece e eventualmente se mata por causa das ações de Hamlet; e Henrique V – o “rei ideal” – é capaz de ações extremamente brutais nas suas guerras contra os franceses. “Em si, diz Hamlet, nada é mal, nem bem – é o nosso pensamento que julga as coisas desta ou daquela maneira” (ROSENFELD, 1996, p. 134).

Esta complexidade das personagens dramáticas é impossível no drama medieval e até na tragédia grega que era uma grande influência para os elisabetanos. No essencialismo do universo medieval, uma personagem não pode apresentar as várias facetas das personagens elisabetanas. Há valores universais e, então, uma dada personagem não pode escapar muito daquilo que é na sua essência. Na tragédia grega, também, não há o desenvolvimento de personagens tão complexas. Para Aristóteles, o mais importante é a ação dramática, pois são as ações das personagens que revelam o que elas são (ARISTOTLE, 1996, p. 24). Isso já é diferente na época moderna, influenciada pela filosofia de Maquiavel, onde é possível agir de uma forma e pensar de outra (por exemplo, a força de Ricardo III é a maneira pela qual ele manipula todos à sua volta na sua chegada ao trono). Então, a percepção da complexidade humana só se manifesta na arte dramática no período moderno no qual circulavam as ideias humanistas que, justamente, valorizavam a multiplicidade da história humana.

Outro aspecto da tragédia grega que não se encontra na tragédia elisabetana é a presença do coletivo. Nas peças gregas, a presença do coletivo era representada pelo coro. Havia, no máximo, três atores separados do coro que dividiam a representação das personagens individuais entre si. Entretanto, a separação não era completa, pois os atores individuais estavam constantemente interagindo com o coro. Segundo Williams (2002, p. 37), “o que a forma incorpora, então, não é uma postura metafísica isolada, enraizada na experiência individual, mas uma experiência compartilhada e de fato coletiva”. Ou seja, percebemos a importância do coletivo da sociedade grega clássica na forma estética do drama que foi produzido. Na cena elisabetana, havia uma clara individualização das personagens: sumia o coro e cada personagem tinha características próprias e diversas. Certamente, o pensamento humanista deve ter tido grande influência nesta individualização, assim como o início da formação do capitalismo que, por sua vez, dependia muito da individualização da sociedade. Entretanto, ainda havia um

equilíbrio entre o mundo público e privado. Algumas decisões íntimas das personagens principais às vezes afetavam um grande número de outras personagens, até mesmo uma nação inteira. O foco completo nos indivíduos e a esfera privada somente de concretizaria no drama burguês posteriormente.

Estes indivíduos representados pela cena elisabetana tinham a capacidade de influenciar o movimento histórico. No teatro medieval, vimos que tudo fazia parte de uma grande narrativa religiosa. Ou seja, não havia nada realmente novo, pois tudo era explicado a partir da “História Sagrada”. No teatro grego, havia a influência dos deuses que limitavam as ações dos homens. Já no teatro elisabetano, não havia Deus que interferia nas ações mundanas. A história era criada pelo Homem que tinha a capacidade de mudar suas circunstâncias a partir de suas ações. Um exemplo claro disso é Ricardo III que, no início da peça que levava seu nome, se encontrava longe do trono pela linha de sucessão. Para se tornar rei, ele tem que matar ou prender um grande número de pessoas – por isso que se tornou o grande vilão shakespeariano. Romeu e Julieta desafiam suas famílias e tentam fugir para poderem ficar juntos. Apesar do final trágico, é significativo ter havido a tentativa de mudar a condição histórica em que se encontravam. Além da possibilidade de mudar a história, as personagens elisabetanas também tinham a capacidade da autoconstrução de sua imagem. Há vários exemplos de peças onde havia trocas de identidades: Henrique V se disfarçava para poder conversar com seus soldados sem ser reconhecido; Ricardo III se adaptava de acordo com a situação para manipular os outros; e Portia se disfarçava como advogado para salvar Antônio no processo criminal contra o judeu Shylock. Esta possibilidade da autoconstrução da imagem era a tese central da obra de Stephen Greenblatt (2005, p. 2), ao observar que no “século XVI parece haver um aumento da autoconsciência sobre a construção da identidade humana como um processo manipulável e artístico”.<sup>48</sup> Esta capacidade de transformação dos indivíduos no palco elisabetano era um aspecto que causava desconforto em alguns setores sociais cujas críticas iremos analisar no próximo capítulo.

Também podemos perceber uma individualização da produção teatral como um todo. No período anterior medieval, as peças eram anônimas e os atores também. Já no teatro elisabetano, a assinatura do artista individual ganha importância. Cada autor apresenta um estilo distinto dos outros. Além disso, alguns

---

<sup>48</sup> “[...] in the sixteenth century there appears to be an increased self-consciousness about the fashioning of human identity as a manipulable, artful process”. (tradução nossa).

atores também começaram a se destacar com certas personagens ou com certos tipos de personagem. Após a morte de Richard Burbage, ator principal da companhia na qual trabalhava Shakespeare, um tributo lamentava a perda não somente do grande artista, mas as personagens que morreram juntamente com ele. Ou seja, o teatro como um todo estava se tornando uma propriedade privada: os espaços cênicos, os textos, até as personagens. Tudo isto era indicativo de uma sociedade que estava começando a desenvolver relações capitalistas.

Não havia um controle rigoroso sobre a escrita das peças teatrais como houve na França onde a Poética de Aristóteles era tida como modelo (ou, pelo menos, a interpretação francesa da Poética). O sistema de censura criada pelo governo de Elisabeth I se preocupava apenas em garantir que temas perigosos não fossem encenados pelas companhias profissionais. Não havia um controle estilístico. Portanto, havia uma grande liberdade artística experimentada no palco elisabetano. Sir Philip Sidney, o principal teórico da poética na Inglaterra, reclamou desta “mistura de reis e palhaços” (SHEPARD; WALLIS, 2004, p. 16). Entretanto, era justamente esta variedade e riqueza de referências que tanto interessava o público inglês. Devemos nos lembrar da influência do mercado em Londres. Por causa das amplas conexões mundiais, os ingleses tinham conhecimentos de outras culturas e tempos, assim como podiam importar produtos de vários cantos do mundo. Segundo Thomas Platter, um viajante suíço que escreveu suas observações sobre o teatro profissional que assistiu na sua passagem por Londres, os ingleses gostavam de ver nas peças teatrais as coisas estranhas do mundo que nunca iriam poder ver nas suas vidas (MULLANEY, 2007, p. 75). Ou seja, após o desmoronamento de um mundo onde predominava o “quadro absoluto dos valores de uma só cultura” (ROSENFELD, 1996, p. 131), podemos entender a busca pelas coisas diferentes que expressavam a multiplicidade do mundo. Outro exemplo deste interesse pela diversidade humana é a prática comum no período renascentista de colecionar objetos diversos de países diferentes. Não era um museu, onde há um sistema de catalogação, mas um mostruário de coisas diferentes. Segundo Mullaney, o teatro elisabetano também adotou esta função de mostra da diversidade do mundo numa espécie de “espetáculo de coisas estranhas” (MULLANEY, 2007, p. 64).

Portanto, enquanto o teatro elisabetano preservou algumas formas medievais, ele incorporou vários elementos sociais e culturais de seu tempo. A flexibilidade do palco medieval foi a principal característica herdada do período anterior. As

companhias poderiam se adaptar a qualquer espaço porque o espaço cênico era não representacional. Ou seja, o palco poderia se transformar em vários lugares diferentes durante uma performance teatral com poucos recursos cenográficos. Contudo, o repertório deste palco elisabetano se ampliou drasticamente no período renascentista. Com o maior conhecimento do mundo, o teatro elisabetano representava histórias fantásticas, respondendo à vontade que o público londrino tinha de conhecer outras culturas e estórias. Cada peça apresentava um mundo novo onde as personagens viviam suas vidas num “tempo irrecuperável”, no “aqui e agora”, e não dentro de uma lógica divina onde todas as coisas eram explicadas. Não tinha mais a forte influência de uma “moldura estável da cosmologia cristã” da Idade Média (ROSENFELD, 1996, p. 131). As personagens do teatro elisabetano agora tinham uma individualidade e complexidade que não tinham antes. Elas tinham o potencial de mudar o percurso da história, de mudar de status social, e de decidir seus destinos. Entretanto, os destinos de outras personagens eram decididos pelas ações de outros, o que, às vezes, poderia ter consequências cruéis e trágicas. Enfim, todas estas novas características na forma estética eram possíveis por causa das novas condições históricas que foram vividas pelos profissionais do teatro e incorporadas no seu teatro.

## **1.5 Conclusões parciais**

A transformação do espaço urbano de Londres foi essencial para o teatro profissional, pois foi possível construir espaços fixos onde as companhias profissionais pudessem desenvolver sua prática a partir de um lugar relativamente seguro. Estando fora do alcance do poder municipal, as companhias profissionais dependiam do apoio da nobreza que era, na maior parte, favorável ao teatro. O governo de Elisabeth I não impôs um controle estilístico, apenas censurou alguns temas potencialmente perigosos. Portanto, as companhias teatrais gozavam de certa liberdade criativa que produziu uma dramaturgia bastante inovadora.

Outro aspecto histórico-social importante para o desenvolvimento da prática profissional foi o início da formação do capitalismo nas relações de trabalho. Com

isso, os antigos vínculos feudais estavam desaparecendo e, portanto, as companhias profissionais ganharam a independência para desenvolverem sua prática sem a intromissão dos patronos. Estes últimos ainda eram necessários para garantirem a legitimidade da prática teatral, mas as companhias se tornaram unidades econômicas autossuficientes e só precisavam dos patronos quando eram ameaçados pelas autoridades municipais. A transformação do espaço teatral em propriedade privada também pode ser considerada como influência deste início de formação da cultura capitalista.

A força do mercado londrino também foi importante na transformação do teatro em produto. Uma inversão essencial ocorreu na relação entre os atores e o público: a performance teatral somente se tornou acessível por meio da compra de um ingresso. A partir do momento em que o teatro se tornou um produto à venda, ele precisou oferecer algo que o público quisesse comprar. Portanto, o teatro londrino começou a investir nos espetáculos, algo que não era necessário no teatro medieval que apenas desempenhava um papel dentro de um evento social maior. Além disso, o teatro profissional buscou encenar histórias que seriam interessantes para seu público. Portanto, as companhias londrinas encenavam histórias inspiradas numa variedade de fontes: da história nacional, da história de países distantes, do folclore, da mitologia e história greco-romana, etc. As peças costumavam apresentar uma mistura de gêneros e referências culturais. Um exemplo disso foi *Um Sonho de uma Noite de Verão* de Shakespeare, uma comédia que tinha alguns momentos sérios, misturando o folclore inglês com mitos gregos.

Por trás desta variedade cultural representada nos palcos londrinos estava o pensamento humanista que tomava o lugar da religiosidade do pensamento medieval. O Homem estava tomando o lugar de Deus no centro do universo, e, portanto, havia o crescimento do interesse na história humana e em todas as suas multiplicidades. Além disso, o universo não era mais explicado pela lógica cristã. Pelo contrário, o progresso histórico era dado pelas ações do homem no mundo, que muitas vezes poderia trazer resultados trágicos e inexplicáveis. Esta “estrutura de sentimento”, como diria Williams, estava muito presente no drama elisabetano, tanto no interesse por culturas diversas, quanto na individualidade das personagens que eram capazes de decidir sobre e moldar seus destinos por meio de suas ações. As companhias vendiam estas histórias fantásticas, onde era possível transgredir (às vezes) as limitações do mundo, pois era isto que o público queria assistir. Afinal, com o

desmoronamento da rigidez feudal, os elisabetanos também tinham um pouco mais de liberdade de ação nas suas vidas e havia certa mobilidade social. Um exemplo claro disso são os próprios profissionais do teatro que, em muitos casos, saíram de suas cidades originais, deixando para trás seus ofícios tradicionais para se tornarem atores, e, nos casos de sucesso, conseguiam atingir um status social mais alto.

Todavia, somente consideramos, até agora, as formas como o teatro profissional respondeu a outros processos de transformações históricas e sociais. Entretanto, a partir do momento em que a prática teatral se profissionalizou e conquistou seu lugar na cidade de Londres, ela se tornou uma produtora de história. Uma nova prática social se desenvolveu a partir dos teatros fixos, envolvendo mais do que somente os profissionais do teatro; envolvendo também a sociedade londrina na qual o teatro profissional estava inserido. Devemos, portanto, mudar o foco analítico para o outro lado da moeda: o teatro profissional como produtor de história.

## Capítulo 2 – O novo teatro profissional londrino

### 2.1 Os tratados antiteatrais

O teatro era uma prática artística antiga e comum na Inglaterra, como vimos no capítulo anterior. Não houve um movimento de resistência contra os praticantes do teatro antes do período elisabetano. As primeiras medidas de censura não foram criadas por causa da crença de que o teatro era um “mal social”, mas porque acreditavam que peças teatrais poderiam ser usadas para propagar ideias católicas na época da Reforma. O *Ato pela punição dos vagabundos* (1572) afetou a prática teatral, mas o objetivo principal deste ato era tentar manter vivas as relações feudais, que estavam se desfazendo no final do século XVI. Portanto, o teatro não era um problema e continuou sendo uma forma de propaganda pessoal para os seus patronos.

Esta situação muda radicalmente a partir da construção dos teatros permanentes em 1576. O teatro se tornou um assunto polêmico discutido pelo governo municipal e nacional. Os problemas causados pelo teatro também foram discutidos publicamente numa série de curtos livros – tratados – publicados e em circulação pelo país. Em muitos dos tratados, os autores criticam uma gama maior de práticas sociais, por exemplo, o tratado de John Northbrooke intitulado *A Treatise Against Dicing, Dancing, Plays, and Interludes, with Other Idle Pastimes* (*Um tratado contra jogos de dados, a dança, “plays” e interlúdios, e outros passatempos ociosos*) (DILLON, 2006a, p. 5). Da mesma forma, na introdução da *Escola do Abuso*, Stephen Gosson diz que fará uma

[...] invectiva agradável contra poetas, flautistas, atores, palhaços e tais outras lagartas de uma nação; estabelecendo um ponto de desafio à sua prática travessa; e vencendo suas fortalezas por meio de autores profanos, razão natural, e experiência comum (GOSSON, 2004, p. 2).<sup>49</sup>

<sup>49</sup> “[The Schoole of Abuse: Containing a plesaut] invective against Poets, Pipers, Players, Jesters and such like Caterpillers of a commonwealth; setting up the Flagge of Defiance to their mishieuous exercise, and ouerthrowning thei Bulwarkes, by Prophane Writers, Naturall reason, and common experience”. (tradução nossa).

Contudo, estes são apenas os primeiros tratados. Com o passar dos anos, e com o sucesso do teatro profissional, os autores cada vez mais focalizam seus ataques contra a prática teatral, única e exclusivamente.

A datação destas obras sugere que o aparecimento dos teatros públicos foi um evento que marcou muito a sociedade londrina, pois provocou esta forte reação. Os teatros públicos eram realmente coisas historicamente novas que criaram formas alternativas de sociabilidade e de vida. Estas mudanças sociais inquietaram vários sujeitos sociais na Inglaterra elisabetana que lamentavam a decadência em geral (na opinião deles) do Estado. Os autores dos tratados antiteatrais colocaram toda a culpa no teatro para muitos dos problemas da Inglaterra. Em muitos dos argumentos antiteatrais há um forte conteúdo religioso, até nos tratados escritos por indivíduos não diretamente ligados à Igreja. Uma análise destes escritos fora do contexto em que foram produzidos talvez nos levasse à conclusão de que ainda permanecia uma visão de mundo bastante medieval; ou seja, um mundo criado por Deus e, portanto, explicado por meio da religião.

Jean Howard (1994), na sua análise marxista e politizada das teses antiteatrais, percebe, assim como nós, que há contradições nos argumentos religiosos que atacam o teatro de forma tão feroz no final do século XVI e começo do XVII. Para Howard, isto significa que, no fundo dos argumentos religiosos, há outras preocupações sociais e ideológicas em jogo. Isto não quer dizer que estes sujeitos sociais não acreditavam nestas ideias religiosas; muito pelo contrário. É que estes sujeitos históricos estavam dentro desta situação onde vários movimentos históricos transformadores estavam em curso. As posições ideológicas dos autores antiteatrais, portanto, se manifestaram de várias formas no seu pensamento moral, religioso, estético e político.

Depois de ler todas as principais obras antiteatrais, percebemos que há argumentos parecidos e também uma forma de argumentação comum. Dividimos a análise em duas partes: a primeira se fixa nos argumentos de teor mais puramente religioso e a segunda parte trata dos argumentos moralistas (no sentido social). Esta divisão foi feita para facilitar a leitura dos documentos, mas claro que cada autor tem um foco um pouco diferente conforme o momento da produção. Por exemplo, os primeiros tratados criticam principalmente as pessoas que abandonam as igrejas para irem ao teatro; depois da lei que proíbe performances aos domingos e durante as principais missas em 1583, o foco dos tratados se concentra mais nas questões

morais do teatro. Mesmo com essas pequenas diferenças, percebemos que todos os autores partem mais ou menos da mesma inquietação, embora a forma de argumentação ou foco específico pudesse variar.

### 2.1.1 Teatro como instrumento do diabo

Nos primeiros tratados, e principalmente naqueles escritos por pessoas envolvidas com a Igreja, como John Northbrooke<sup>50</sup> e Stephen Gosson<sup>51</sup>, há um argumento religioso por excelência para a proibição do teatro no estado inglês: que ele é um instrumento do diabo para provocar o pecado e desviar o povo do legítimo serviço a Deus. Alguns destes autores eram puritanos com ligações diretas com a Igreja Anglicana. Outros não faziam parte da Igreja, mas talvez explorassem argumentações de cunho religioso como reação ao processo geral de desmistificação pelo qual a Inglaterra passava.

O raciocínio lógico que aparece em vários tratados é bastante simples: o teatro foi criado pelos gregos para honrarem seus deuses pagãos; tudo que é pagão não pertence a Deus, e tudo que não pertence a Deus é do diabo. Logo, o teatro é uma criação diabólica. Foi Gosson que mais desenvolveu esta ideia em *Peças Refutadas em Cinco Atos*, seu mais forte e elaborado ataque contra o teatro que, segundo Tanya Pollard (2004, p. 19), levou dois anos para ser preparado. O trecho

<sup>50</sup> John Northbrooke, autor de *Um Tratado contra Jogos de Dados, Dança, Teatro, e Interlúdios, com Outros Passatempos Óciosos (A Treatise Against Dicing, Dancing, Plays, and Interludes, with Other Idle Pastimes)*, foi o primeiro autor a publicar um tratado atacando o teatro londrino (assim como várias outras práticas sociais daquele momento). Ele era pregador da Igreja Anglicana e provavelmente morava perto de Bristol, no sul da Inglaterra, quando escreveu este tratado em 1577. Não há registros indicando se ele passou algum tempo em Londres – ele era apenas um observador distante. Também não há nenhum registro, indicando que ele fosse puritano, mas outras obras publicadas indicam um forte sentimento anticatólico. Seu tratado deve ter sido bastante popular, pois logo entrou numa segunda edição e alguns argumentos são revisitados em outros tratados antiteatrais posteriores. Ver Pollard (2004), para mais detalhes.

<sup>51</sup> Stephen Gosson é talvez o mais conhecido dos autores antiteatrais e certamente o mais insistente. O que chama muito a atenção sobre sua vida é que ele desistiu da Universidade de Oxford e mudou para Londres em 1577 para ser ator e dramaturgo. Apenas um ano depois, Gosson abandonou o mundo do teatro para virar tutor. Em 1579, ele publicou seu primeiro ataque contra o teatro: *A Escola do Abuso (The Schoole of Abuse)*. Depois disso, ele se envolveu em uma polêmica com outros autores que defendiam o teatro, como Sir Philip Sidney e Thomas Lodge. Após seu último grande ataque contra o teatro, em 1582, Gosson começou a se envolver com a religião e ocupou várias posições na Igreja Anglicana. Embora houvesse muitas semelhanças de seus argumentos com os dos puritanos, Gosson era um anglicano convicto e crítico do movimento puritano. Ver Pollard (2004), para mais detalhes.

abaixo mostra sua lógica religiosa seca, criticando Thomas Lodge – ator que escreveu um tratado que defendia o teatro como uma expressão cultural importante da Grécia Antiga:

As peças eram consagradas pelos pagãos para honrar seus deuses [...] qualquer coisa que foi consagrado para honrar deuses pagãos é idolatria; peças teatrais, por sua [Thomas Lodge] própria confissão, foram consagradas em honra dos deuses pagãos, portanto, eram idolatria. Sendo consagradas à idolatria, elas não pertencem a Deus; se elas não vêm de Deus, elas fazem parte da doutrina e invenção do diabo (GOSSON, 2004b, p. 89).<sup>52</sup>

Neste outro trecho a seguir, Gosson constrói a ideia de uma luta entre o bem e o mal. O teatro aparece aqui como um dos mais importantes instrumentos do diabo:

O diabo [...] sentindo um golpe tão forte no seu peito, por causa da mudança de religião [Reforma protestante – Anglicanismo] e da ascensão da sua Majestade [Elisabete I], tem jogado de forma maliciosamente divertida desde então. Ele nos trata bem agora [...] Primeiro, ele mandou vários livros devassos italianos que, sendo traduzidos para o inglês, têm envenenado nossos hábitos antigos com prazeres estrangeiros. Eles têm endurecido tanto os corações dos leitores que escritores mais sérios são atropelados [...] Portanto, o diabo, não contente com o número que ele tem corrompido com a leitura de obscenidades italianas, tendo em vista que nem todos conseguem ler, ele nos apresenta comédias também obscenas que trazem consigo um rabo monstruoso que é capaz de varrer cidades inteiras para seu colo (GOSSON, 2004b, p. 90).<sup>53</sup>

Este último trecho é muito rico porque nos revela várias coisas sobre Gosson e sobre o modo de pensar dele e de alguns dos seus contemporâneos. A sua astúcia política é evidente, pois ele tem a cautela de afirmar que o diabo precisava

---

<sup>52</sup> “[...] plays were consecrated by the heathens to the honor of their gods...whatsoever was consecrated to the honor of heathen gods was consecrated to idolatry; stage plays, by his own confession, were consecrated to the honor of heathen gods, therefore consecrated to idolatry. Being consecrated to idolatry, they are not of God; if they proceed not from God, they are the doctrine and inventions of the devil.” (tradução nossa)

<sup>53</sup> “The devil [...] feeling such a terrible push, given to his breast by the change of religion, and by the happy entrance of her Majesty to the crown, hath played wily beguily ever since. He deals with us favorably now [...] First he sent over many wanton Italian books which, being translated into English, have poisoned the old manners of our country with foreign delights. They have so hardened the readers’ hearts that severer writers are trod under foot [...] Therefore the devil, not contented with the number he hath corrupted with reading Italian bawdry, because all cannot read, presenteth us comedies cut by the same pattern, which drag such monstrous tail after them as is able to sweep whole cities into his lap.” (tradução nossa). A mudança de religião se refere à Reforma religiosa que deu origem à Igreja Anglicana; a ascensão de “sua Majestade” se refere à ascensão de Elisabete I.

ser mais esperto por causa do sucesso da rainha Elisabeth I – defensora do teatro que, em 1583 (um ano depois da escrita do trecho acima), montara uma companhia de atores para atuar em seu nome. Desta forma, ele evitou que fosse acusado de atacar as decisões da Rainha, embora em outros momentos ele e outros antiteatralistas criticaram as autoridades por não terem se esforçado o suficiente para apagar a prática teatral. Outro aspecto interessante neste trecho é a menção de “livros devassos italianos” que critica a influência cultural renascentista. Claro que este último foi muito mais do que a simples importação de livros ou estilos estéticos. O renascimento implicava uma mudança nas formas de pensamento, nos modos de vida e nas sensibilidades. O teatro expressava estas novidades nos temas humanistas das peças e nas suas encenações. Para um público que, na sua maioria, não sabia ler, a força da performance era considerável. Gosson reconhece o poder visual do teatro como forma de propagação de ideias. Finalmente, uma ideia que ele colocou e que apareceu em vários outros tratados foi um certo saudosismo de uma Inglaterra do passado que era melhor em vista destas mudanças sociais.

Iremos desenvolver estas ideias a seguir, mas precisamos refletir um pouco sobre a última colocação acima a respeito do saudosismo compartilhado entre alguns dos antiteatralistas. Este sentimento está claramente expresso nesta passagem da *Escola do Abuso*:

Considera consigo mesmo (caro leitor) a disciplina antiga da Inglaterra; percebe o que antes éramos, e o que agora somos [...] e joga seu olhar novamente para seus antepassados, e me diga o quanto nós fomos mudados, desde que fomos ensinados com estes abusos (GOSSON, 2004c, p. 26).<sup>54</sup>

Ele segue fazendo uma lista de como o povo inglês era forte, guerreiro, e que tanto homens quanto mulheres exercitaram a disciplina do corpo; porém, na Inglaterra elisabetana,

---

<sup>54</sup> “Consider with thy self (gentle reader) the old discipline of England; mark what we were before, and what we are now [...] and cast thine eyes back to thy predecessors, and tell me how wonderfully we have been changed, since we were schooled with these abuses.” (tradução nossa).

[...] o exercício que agora está entre nós é o banquete, teatro<sup>55</sup>, música, e dança, e todos tais deleites que podem nos levar ao prazer ou nos balançar até dormir. [...] Nós temos roubado a gula da Grécia, a luxúria da Itália, o orgulho da Espanha, a falsidade da França, e a bebedeira da Holanda. Compare Londres a Roma, e Inglaterra a Itália; você vai perceber os teatros de um, os abusos do outro, estão abundantes entre nós (GOSSON, 2004c, p. 26).<sup>56</sup>

Este estado de decadência no qual a Inglaterra se encontra é explicado como a consequência dos pecados cometidos pelos ingleses e que eram promovidos pela prática teatral. Também, como vimos anteriormente, há uma referência ao movimento cultural maior do Renascimento, com a ideia de imitação de vícios de outros países e sua propagação por meio do teatro. Na lista de pecados do trecho acima, os dois mais citados entre os antiteatralistas são a luxúria e a falsidade. No primeiro caso, o teatro seduz as pessoas com sua sensualidade excessiva. No segundo caso, o teatro é uma grande mentira, pois atores fingem que são pessoas diferentes e contam histórias que não existem.

A tese central da pesquisa de Howard é que há uma inquietação política e ideológica mais profunda contida nos argumentos de cunho mais religioso. Embora o fundo teológico nunca desapareça dos tratados, ele é mais evidente logo após a construção dos primeiros teatros, diminuindo a partir do momento em que as performances aos domingos foram proibidas pela Rainha em 1583. Ou seja, há uma preocupação imediata e concreta nesta primeira leva de críticas ao teatro profissional. A nova prática artística abriu espaço para novas práticas sociais que encontraram um novo espaço social onde pudessem se expressar: os bairros de entretenimento onde se destacavam os teatros públicos. Estes novos espaços sociais se encontravam fora da jurisdição da Cidade e desafiavam o controle que instituições tradicionais como a Igreja tinha sobre os cidadãos. Houve uma mudança de postura quando o governo impôs medidas mais concretas para impedir performances aos domingos e durante as principais missas. Os tratados nunca

<sup>55</sup> No inglês, o autor usou a palavra “playing”. Já foi comentado que esta palavra não necessariamente significava “teatro” e que era comum usar a mesma palavra para várias formas de performances. Entretanto, visto que o autor lida com a questão dos problemas do teatro neste livro, achamos que é muito provável que é a isto que ele se refere neste momento – por isso optamos por “teatro” como tradução, neste caso.

<sup>56</sup> “[...] the exercise that is now among us is banqueting, playing, piping, and dancing, and all such delights as may win us to pleasure or rock us asleep. [...] We have robbed Greece of gluttony, Italy of wantonness, Spain of pride, France of deceit, and Dutchland of quaffing. Compare London to Rome, and England to Italy; you shall find the theaters of the one, the abuses of the other, to be rife among us.” (tradução nossa).

abandonaram conceitos religiosos, mas os autores exploravam questões morais e problemas de comportamento dos quais culpavam o teatro de causar. Mas, antes de mudar para este segundo momento, devemos investigar algumas contradições ou incoerências nos argumentos religiosos que talvez indiquem que há outras preocupações em jogo.

É importante questionar por que houve uma reação tão forte neste período histórico tendo em vista o fato de que o teatro sempre foi uma prática comum na Inglaterra desde a Idade Média. A maior parte das peças medievais era baseada nos ensinamentos da Bíblia e a Igreja até produzia algumas performances para fins didáticos.<sup>57</sup> Ou seja, a Igreja aproveitava a força visual do teatro para passar sua mensagem e seus ensinamentos. Além disso, a teatralidade tinha uma presença forte em outras formas performáticas na Inglaterra Elisabetana. Todo ano, a cidade de Londres promovia uma grande celebração municipal – o “*Lord Mayor’s Show*” –, que envolvia vários entretenimentos, incluindo performances teatrais. Os monarcas também promoviam eventos bastante teatrais: suas entradas e saídas de cidades, procissões, recepções de figuras estrangeiras importantes etc. Aliás, o poder no início da Era Moderna era comunicado de forma bastante visual e havia muita teatralidade em volta dos reis e rainhas e das cerimônias nas quais participavam (STARKEY, 1997).<sup>58</sup> E, finalmente, os próprios antiteatralistas, direta ou indiretamente, pareciam acreditar que o teatro tinha um poder muito grande e podia ser utilizado para o bem em certos casos e sob outras condições. Vários autores escreviam que o teatro era perigoso porque espalhava ideias imorais ou corruptoras pela sociedade. Ou seja, ao fazer esta afirmação, eles acreditavam que o teatro efetivamente tinha este poder de difusão de ideias. Northbrooke afirma que o teatro podia ser um instrumento educacional, se fosse usado nas universidades, mas não poderia ser realizado apenas por dinheiro – ou seja, um lucro. Gosson que, até agora, transpareceu como o mais ácido dos críticos, defendeu o teatro em alguns momentos. Para ele, os poetas eram “pedras de amolar da inteligência”<sup>59</sup> (GOSSON, 2004c, p. 21) e que algumas peças teatrais tinham uma função moralizante e didática; portanto, eram úteis para o bem comum de todos. Alguns

<sup>57</sup> O teatro jesuítico usado no Brasil no ensino dos povos indígenas é um exemplo do uso de peças teatrais pela Igreja para fins didáticos.

<sup>58</sup> Os estudos da performance indicam que a teatralidade das relações sociais ainda é importante nos dias atuais; mas podemos dizer que o cuidado e nível simbólico talvez fossem maiores na cultura pré-moderna.

<sup>59</sup> “[...] whetstones of wit”. (tradução nossa).

poetas do passado conseguiram ensinar bons exemplos por meio de suas obras artísticas; por exemplo, Homero. Isto vindo do mesmo autor que afirmou que o teatro era do demônio justamente porque foi criado pelos pagãos. Philip Stubbes<sup>60</sup> (2004), na *Anatomia dos Abusos* (1583), afirma que:

Quando peças honestas e castas, tragédias, e interlúdios são usados [...] para a recriação divina da mente, para um bom exemplo de vida, para evitar aquilo que é mal e aprender aquilo que é bom, então elas são exercícios bastante toleráveis.<sup>61</sup>

Logo em seguida, Stubbes também mostra o outro lado da moeda:

Mas [estas peças] sendo usadas (assim como agora é comum) para a profanação do dia do Senhor [domingo], para atrair e seduzir pessoas para fora da palavra sagrada de Deus pregada, para teatros e aglomerações sujas [...] então elas são exercícios de forma alguma permissíveis. (2004, p. 117).<sup>62</sup>

A crença no poder do teatro como instrumento educacional era muito presente e comum entre os antiteatralistas. Eles acreditavam que o teatro podia ensinar por meio dos exemplos encenados que o público poderia *imitar*. Por isso que as histórias contadas e a forma pela qual eram encenadas eram importantes, pois, de acordo com estes autores, o público imitava o que assistia. É por isso que alguns autores chamam o teatro de “escola”, por causa de sua capacidade transformadora. Gosson chama seu primeiro tratado de “*Escola de Abuso*”; Anthony Munday<sup>63</sup>, no tratado *Uma Segunda e Terceira Chamada para a Retirada de Peças e do Teatro* (*A Second and Third Blast of Retreat from Plays and Theater*), de 1580, chama o teatro de “escola da obscenidade” (*schoole of bawdrie*). Além da imitação, a ideia de espelho ou reflexo é também comum na época, como se o teatro espelhasse a forma como as pessoas são. Há uma passagem famosa de *Hamlet* onde o teatro é tido como um espelho diante da natureza. De forma não tão positiva, William

<sup>60</sup> Diferentemente de Gosson, Philip Stubbes não tinha nenhuma ligação com a Igreja. Ele teve uma formação acadêmica em Cambridge e Oxford. Seus livros focam nas questões morais que ele observava nas suas viagens pelo país.

<sup>61</sup> “When honest and chaste plays, tragedies, and interludes are used [...] for the godly recreation of the mind, for the good example of life, for the avoiding of that which is evil and learning of that which is good, then are they very tolerable exercises.” (tradução nossa).

<sup>62</sup> “But being used (as now commonly they be) to the profanation of the Lord’s sabbath, to the alluring and inveigling of the people from the blessed word of God preached, to the theaters and unclean assemblies [...] then are they exercises at no hand sufferable.” (tradução nossa).

<sup>63</sup> Anthony Munday, assim como Gosson, teve uma passagem no teatro londrino, no qual não foi muito bem sucedido. Após a publicação do seu tratado, ele acabou voltando a atuar no teatro profissional.

Rankins chama sua obra, escrita em (1587), de *Um Espelho de Monstros*. Além disso, alguns dos tratados até usam elementos dramáticos: os tratados de Northbrooke e Stubbes foram escritos na forma de diálogo assim como fazia Platão (por ironia, também um crítico da prática teatral) e Gosson organiza seu último tratado antiteatral em cinco atos – a estrutura clássica. Em outras palavras, eles usavam as ferramentas da prática que estavam atacando. Para deixar a questão mais complexa ainda, alguns destes autores até tinham experiência no teatro profissional. Podemos indicar alguns exemplos notáveis: Gosson, que escrevia peças antes de virar crítico, e Munday, que era ator e dramaturgo.

Ou seja, a partir destas reflexões, duas coisas ficam muito claras: primeiro, os autores dos tratados acreditavam que hábitos e comportamentos humanos poderiam ser moldados, influenciados e ensinados; segundo, que o teatro tinha grande poder para moldar estes comportamentos. Podemos concluir que a grande inquietação destes autores não foi provocada pela prática teatral em si. Vimos que muitos autores aceitavam os potenciais benefícios do teatro e que aceitariam esta prática sob outras condições; em nenhum momento a realeza ou aristocracia foi criticada por receber companhias de atores (isto pode ser uma manobra política, mas, mesmo assim, fica o questionamento); e a relação favorável que a Igreja tinha com o teatro durante toda a Idade Média foi ignorada. Então, parece que o problema principal era a prática profissional do teatro, principalmente na sua forma pública – ou seja, nos teatros públicos construídos fora do alcance do poder municipal, abertos para qualquer pessoa que pudesse pagar a entrada mínima.

Portanto, nos parece que a grande inquietação dos autores dos tratados era a maior licença de expressão das novas formas de sociabilidade que o teatro profissional encontrou nas *liberdades* de Londres. Este teatro era uma das novas práticas sociais que incorporava muitas características culturais emergentes, Como expressão de novas ideias, e também como uma formação cultural inédita, o teatro profissional passou a representar as mudanças sociais que estavam destruindo as relações feudais, promovendo uma mobilidade social exacerbada que acabava com a ilusão de uma sociedade estática. Realmente, o teatro profissional era uma expressão deste momento histórico e, para o desgosto dos autores dos tratados, os atores e seus associados eram protegidos pela camada dominante: a nobreza e a própria realeza. Gosson e Northbrooke fazem críticas fortes às autoridades nos tratados, dizendo que criavam leis inadequadas e, além de tudo, não puniam com a

força necessária os atores que passavam dos limites estabelecidos. A questão de performances aos domingos é um exemplo claro disto: apesar de todas as leis e proclamações, as companhias profissionais continuaram a violar as proibições. Ou seja, para os autores dos tratados, o teatro era uma prática que corrompia a sociedade e, além disto, não havia nenhum controle sobre ela, pois os teatros eram construídos fora do alcance do poder da Cidade e a única que tinha poder de agir – a camada dominante – não agia.

Os tratados antiteatrais podem ser entendidos, então, como uma tentativa de convencer as pessoas a não irem aos teatros já que o governo não tomava nenhuma medida forte. É perceptível que estes autores tentavam impor certo medo nos seus leitores e, no primeiro momento, isto foi feito por meio de argumentos religiosos: que a prática teatral era um pecado e instrumento do diabo para conquistar mais almas. É fato que isto não funcionou. Mais teatros eram construídos e os registros da Companhia do Lorde Almirante, administrada por Philip Henslowe, não indicam uma queda no número de espectadores. Podemos argumentar que o teatro profissional até ganhou força ao longo do tempo. Os autores dos tratados mudam de estratégia e passam a privilegiar argumentos e observações moralistas; valores mais amplos são agora observados e criticados. Por meio das críticas das más práticas “ensinadas” pelo teatro, vamos indagar sobre quais mudanças sociais mais amplas poderiam estar por trás da inquietação destes observadores sociais.

### **2.1.2 Teatro como uma “escola de abuso”**

Como pudemos ver, o teatro coexistiu com a Igreja por muito tempo na Idade Média; muitos clérigos até escreviam peças para ajudar a ensinar a doutrina cristã às comunidades mais humildes que não conseguiam ler nem entender latim. Além disto, a teatralidade (ou seja, performances sociais com princípios parecidos com performances teatrais) sempre esteve presente nas cerimônias e ritos da Igreja e também na Corte. Depois da Reforma, aumentou o controle sob a discussão de temas religiosos. Portanto, o “teatro medieval” foi censurado por ser identificado com a Igreja Católica e por causa da percepção de seu poder visual de comunicação e

propagação de ideias (DILLON, 2006a, p. 115)<sup>64</sup>. Seria perigoso, então, não verificar o que estava sendo encenado. Nunca houve, porém, a mesma urgência que percebemos nos tratados antiteatrais, assim como nunca houve uma intenção de abafar completamente a prática teatral, apenas a proibição de peças que discutiam a religião. Se houve uma mudança radical na postura em relação ao teatro e um aumento radical de críticas vindo de setores mais conservadores da burguesia, então podemos inferir que uma transformação na prática teatral era profundamente incômoda. Seguindo o raciocínio de Williams, toda prática cultural tem uma relação essencial com a sociedade na qual é inserida. Então, a transformação do teatro estava presente de alguma forma na sociedade londrina e precisamos agora tentar perceber nos argumentos dos tratados as transformações maiores que os levaram a atacar o teatro profissional.

Há uma passagem muito interessante no tratado de Stubbes que acusa os praticantes do teatro de se aproveitarem dos outros: primeiro, eles cobram dinheiro por suas peças e, então, se aproveitam dos pobres trabalhadores; e, segundo, eles não contribuem para o bem-comum da sociedade e então colhem os frutos do trabalho sério dos outros:

Quando elas [peças] são usadas [...] para manter um grande número de indivíduos ociosos, fazendo nada a não ser atuando e vagabundeando, conseguindo seu sustento pelo suor da testa de outros homens, assim como zangões devorando o mel doce das pobres abelhas trabalhadoras, então elas são exercícios de forma alguma permissíveis (STUBBES, 2004, p. 117).<sup>65</sup>

Ou seja, há pessoas que se esforçam para ganhar dinheiro e produzir coisas para o bem comum e os atores aproveitam destas pessoas, pois eles não produzem nada útil. Northbrooke desenvolveu esta ideia a partir do *Ato pela punição dos vagabundos* de 1572<sup>66</sup>. Ele afirma que atores são vagabundos ociosos que só poderiam se salvar se eles virassem “bons e verdadeiros trabalhadores da nação,”

<sup>64</sup> “[...] propagandist potential of plays in an age when few could read”. Ver também Dillon (2006a, p. 118), sobre a relação com a Igreja Católica.

<sup>65</sup> “When they [plays] are used [...] to maintain a great sort of idle persons, doing nothing but playing and loitering, having their livings of the sweat of other men’s brows, much like unto drones devouring the sweet honey of the poor laboring bees, then are they exercises at no hand sufferable”. (tradução nossa).

<sup>66</sup> De acordo com este Ato, atores seriam considerados vagabundos se eles não tivessem uma licença provando que estavam a serviço de um Senhor. Isto era uma medida para sustentar relações feudais que estavam se desfazendo no século XVI. Northbrooke apenas cita que os atores são vagabundos.

ou seja, que eles “consigam as suas próprias coisas com suas próprias mãos, pelo suor no rosto” (NORTHBROOKE, 2004, p. 11)<sup>67</sup>. Gosson, em todas as suas obras, cita vários exemplos históricos de momentos em que a prática teatral foi banida ou fortemente controlada por ser uma influência negativa na administração de um Estado forte e organizado. Gosson, sempre mais crítico, também afirma, em *Peças Refutadas em Cinco Ações*, que a prática teatral corrompe pessoas de ofícios úteis ao Estado até o ponto em que não poderiam voltar a uma vida “normal”:

A maioria dos atores tem sido ou homens com ocupações, que eles têm abandonados para viver de teatro, ou músicos comuns, ou treinados desde sua infância para este abominável exercício e agora não têm outra forma de ganhar a vida. (GOSSON, 2004b, p. 110).<sup>68</sup>

Este debate também se reflete no título de um mestrado da Universidade de Oxford em 1584: “Devem ou não ser as apresentações dramáticas proibidas num Estado bem-organizado?” (CARLSON, 1997, p. 77).

Em todos estes casos, a prática teatral é concebida como algo não útil à comunidade e ao Estado. Para estes comentaristas sociais, teatro não era “trabalho” e, portanto, desviava ingleses comuns e capazes de ofícios mais importantes e “úteis” ao bem-comum. Esta prática, então, incentivava outras pessoas a abandonarem seus ofícios, visto que os atores conseguiam sobreviver de arte. Consequentemente, haveria um abandono grande dos ofícios considerados importantes e isto, como argumenta os tratados, seria um grande perigo para a nação.

Estas observações são baseadas em fatos concretos. A primeira geração de atores profissionais veio de outros ofícios, como revela um estudo de Roslyn Knutson (2006) que encontrou os nomes de vários atores elisabetanos nos registros de várias das guildas de Londres; ou seja, eles praticavam um ofício tradicional e até eram membros registrados das guildas antes de se dedicarem à prática teatral. Também sabemos que muitas pessoas vinham para Londres de outras regiões da Inglaterra para se juntar ao teatro profissional efervescente – ou por falta de trabalho na região de origem ou pelo grande apelo do teatro; um exemplo clássico é William

---

<sup>67</sup> “[...] good true laborers in the commonwealth [...] get their own things with their own hands, in the sweat of their face.” (tradução nossa).

<sup>68</sup> “Most of the players have been either men of occupation, which they have forsaken to live by playing, or common minstrels, or trained up from their childhood to this abominable exercise and have now no other way to get their living.” (tradução nossa).

Shakespeare e, também, o próprio Gosson que não terminou seu doutorado em Oxford e mudou para Londres para tentar sua sorte como dramaturgo.

O estudo de Knutson toca num ponto importante na observação da organização das companhias profissionais. Segundo a autora, a prática teatral reproduz várias relações de trabalho típicas das companhias de ofício de Londres: a reprodução da estrutura hierárquica, o treinamento de aprendizes, a formação de bairros concentrando trabalhadores do mesmo ofício, a prática de cuidar da família de um membro da companhia que tenha falecido etc. Howard acha interessante que estes autores criticaram os atores por serem ociosos quando, na realidade, o teatro estava fornecendo oportunidades de trabalho numa época de falta de trabalho. Os atores se organizaram como trabalhadores de qualquer outro ofício e tudo indica que, na maior parte, tiveram bastante sucesso, pois o dinheiro que circulava no teatro era bastante significativo. Dillon fez um estudo comparando alguns custos relacionados com a prática teatral e os salários dos trabalhadores da época. O que chama atenção é a grande quantidade de dinheiro que tinha que ser investida no teatro, mas com a grande possibilidade de um considerável retorno. O custo médio dos quatro principais teatros públicos de Londres (*Theatre, Rose, Globe e Fortune*) era de £673, ou seja, o equivalente de 45 anos de trabalho de um trabalhador comum. Para virar “sócio” de uma companhia, os atores tinham que comprar um *share* que variava entre £70 a £90; ou seja, o equivalente de 4,6 anos de trabalho. Estes são apenas dois exemplos, mas dá para perceber que era muito caro se envolver com teatro e poucos correriam riscos tão altos se não houvesse a possibilidade de um grande retorno. Temos exemplos claros de enriquecimento individual. Shakespeare, por exemplo, deixou £387 (25,8 anos de trabalho) para cada pessoa citada no seu testamento (DILLON, 2006a, p. 59). Então, o que vemos aqui não é um grupo de pessoas que estão tirando proveito do trabalho de outros, mas um grupo de empreendedores que estão investindo num negócio que poderia dar retornos muito altos, muito além de trabalhadores comuns. É até compreensível que, cada vez mais, trabalhadores abandonassem seus ofícios para se arriscar no crescente mundo do teatro profissional.

Entretanto, por mais produtivo que as companhias profissionais pudessem ser, os antiteatralistas não concebiam o teatro como trabalho. Nos argumentos dos tratados, porém, o teatro não contribuía para o bem-comum e por isso que era tanto uma perda de tempo quanto uma atividade ociosa. Além disso, os espectadores

deste teatro se tornavam ociosos também, pois eles perdiam tempo útil assistindo peças quando podiam estar cuidando da família ou trabalhando. E mais do que uma perda de tempo, o teatro era um gasto desnecessário do dinheiro do simples trabalhador. A ociosidade é ruim tanto pela perda de produtividade quanto pelo perigo de se desenvolver e transformar em problemas maiores: para William Rankins<sup>69</sup> (2004, p. 127), o ócio é a “raiz da travessura, e fonte dos vícios, de onde o resto, um tanto inferior a esse, florescem e espalham”.<sup>70</sup>

Num nível mais profundo, o teatro faz parte de um panorama maior de transformação das relações de trabalho. Embora muitas práticas residuais permanecessem, como, por exemplo, a estrutura geral das guildas, há um crescimento de práticas econômicas inovadoras: a crescente comercialização das coisas, a profissionalização do trabalho (diferenciação ocupacional, especialização, a possibilidade de viver de certas atividades antes marginalizadas etc.), a supremacia do salário como fundamento da relação empregador/empregado, entre muitos outros elementos. O teatro mantém muitos elementos típicos da Idade Média na sua organização estrutural, mas está dentro deste movimento histórico inovador e, portanto, vários conflitos sociais foram trazidos à tona. As críticas nos tratados antiteatrais também podem ser entendidas como uma reação de grupos mais conservadores da burguesia diante destas transformações.

Outro problema explorado pelos tratados, que pode ser ligado de certa forma ao sucesso financeiro do teatro e seus praticantes, é a questão da mobilidade social ou a autoconstrução da própria imagem. É a natureza de o teatro simular uma situação e representar uma ação dramática. Ou seja, os atores representam outras pessoas e o palco se torna outro lugar. Para os críticos dos tratados, esta dinâmica é bastante complicada. Eles não achavam correto que um homem comum representasse um bispo, rei ou até Jesus Cristo. Mais uma vez, a velha concepção ordenada do mundo está em jogo. Toda a criação tinha um lugar certo no pensamento medieval. No teatro, o ator poderia se transformar em muitas outras pessoas de variadas camadas sociais. Isto é uma quebra da ordem e pode significar

---

<sup>69</sup> William Rankins atacou mais os aspectos sociais relacionados com o teatro do que as questões estéticas. É interessante que, após seus ataques, Rankins se tornou dramaturgo no teatro de Londres.

<sup>70</sup> “[...] root of mischief, and original of vices, from whence the rest, somewhat inferior to this, do bud and blow.” (tradução nossa).

a destruição do Estado. Gosson explica este perigo numa comparação do corpo político ao corpo humano:

Se relutarmos a aceitar a sabedoria do nosso criador e desprezarmos a vocação que estabeleceu para nós com a aspiração de estar mais alto do que devemos estar, assim como no corpo; quando os pés quiserem ser braços; os braços ser olhos; o intestino ser veias; as veias ser nervos; os músculos ser carne; a carne ser espírito; a confusão da ordem enfraquece a cabeça: assim também na nação. Se os homens tiverem permissão para abandonar suas vocações porque desejam andar como um cavalheiro vestindo cetim e veludo e usando esporas nos pés, toda proporção será quebrada, a unidade dissolvida, a harmonia refutada, e o corpo todo desmembrado, e o príncipe ou a cabeça não tem outra saída senão adoecer. Então, espero que os sábios considerem isso como necessário; que assim como deixaram suas profissões retornem à mesma novamente, ou sejam cortados do corpo assim como membros podres que infeccionarão o resto (2004b, p. 110).<sup>71</sup>

A ideia de infecção é interessante e talvez sugira o que era o perigo real do teatro para Gosson: que esta autoconstrução de imagem passasse para a população em geral e que todos quisessem se vestir como os grupos socialmente mais altos. Havia leis que visavam justamente controlar a forma de se vestir, garantindo que certas roupas e cores eram reservadas para diferentes estações sociais. Mesmo com estas restrições, houve o crescimento de uma cultura de ostentação de riqueza em Londres a partir do final do século XVI (DILLON, 2006b). Este fenômeno estava diretamente ligado ao desenvolvimento do mercado de Londres. Dois grandes centros de comércio foram criados no século XVI: o *Royal Exchange* e o *New Exchange*. Ambos ofereciam o que havia de melhor de bens de consumo de toda a Europa.

Agora, há um problema nesta argumentação dos tratados, pois o teatro precisa necessariamente recriar outra realidade. Não seria possível ter reis desempenhando o papel de reis nas peças – atores precisavam fazer isto. Mais uma

---

<sup>71</sup> “If we grudge at the wisdom of our maker, and disdain the calling he hath placed us in, aspiring somewhat higher than we should, as in the body; when the feet would be arms, the arms would be eyes; the guts would be veins, the veins would be nerves, the muscles would be flesh, the flesh would be spirit, this confusion of order weakens the head: so in a commonwealth. If private men be suffered to forsake their calling because they desire to walk gentleman like in satin and velvet, with a buckler at their heels, proportion is so broken, unity dissolved, harmony confounded, that the whole body must be dismembered, and the prince or the head can not choose but sicken. Wherefore I hope the wise will account it necessary that such as have left their occupations either be turned to the same again, or cut off from the body as putrified members for infecting the rest.” (tradução nossa).

vez, estamos diante do caráter público do teatro profissional e sua capacidade de transmitir novas ideias e concepções para um grande número de pessoas. A inquietação dos autores dos tratados não é prioritariamente estética, mas social e política. Os ataques contra este aspecto do teatro podem ser entendidos como parte da reação de um setor social em conflito com um novo grupo emergente, recém-enriquecido, que constituía um novo polo de poder com uma mentalidade diferente. Alguns dos empreendedores do teatro podem ser incluídos nestes novos grupos sociais que estavam ganhando força dentro da construção de uma sociedade capitalista.

Outra forma de troca de identidades que incomodava os autores dos tratados era a troca de papéis entre homens e mulheres. No teatro elisabetano, mulheres não podiam trabalhar como atrizes; portanto, os papéis femininos eram feitos por garotos jovens. Isto pode explicar, em parte, porque havia tantas peças nas quais personagens femininas se disfarçavam como homens para atingir um determinado objetivo – desta forma, um ator só precisava interpretar a mulher no começo e fim da peça, e poderia ser “homem disfarçado” durante o resto. Há dois exemplos clássicos de peças de Shakespeare que dependem desta troca de papéis: *Noite de Reis*, uma comédia onde Viola se finge de homem para poder servir um Duque com quem logo se apaixonará; e *O Mercador de Veneza*, onde Portia – a personagem feminina principal – se disfarça como um advogado para salvar Antonio, o mercador de Veneza, da sentença cruel de Shylock, o judeu.

Para os críticos, estas trocas de identidade entre homens e mulheres significaram a desarmonia no mundo da mesma forma que a imitação de pessoas de camadas sociais mais altas. Primeiramente, esta transgressão era mais uma violação da lei de Deus:

A lei de Deus proíbe, de forma direta, homens a vestir roupas de mulheres. As roupas estabelecem signos distintos entre cada sexo; usar as roupas que são do outro sexo é falsificar, fabricar, e adulterar, o contrário das regras expressas da palavra de Deus [...] devem ser perdoados aqueles que usam tanto a roupa quanto o modo de caminhar, os gestos, a voz, e as paixões de uma mulher? (GOSSON, 2004b, p. 102)<sup>72</sup>

<sup>72</sup> “The law of God very straightly forbids men to put on women’s garments. Garments are set down for signs distinctive between sex and sex; to take unto us those garments that are manifest signs of another sex is to falsify, forge, and adulterate, contrary to the express rule of the word of God [...] shall they be excused that put on, not the apparel only, but the gait, the gestures, the voice, and the passions of a woman?” (tradução nossa).

Entretanto, mais do que isso, esta preocupação é ligada às críticas mais profundas sobre a questão da sensualidade no teatro que, por sua vez, promove o desequilíbrio no comportamento do público que imita o que assiste nas peças. Autores, como Gosson, reclamavam que o teatro provocava surtos de emoções excessivas nas pessoas e tudo que excede a necessidade, desviando o Homem do caminho virtuoso. Se nós procurarmos prazeres mundanos em excesso, diria Gosson, estamos vivendo para nós mesmos e não para Deus. O mundo foi criado com muita beleza justamente para o nosso prazer, mas todas as coisas tinham que ser usadas de acordo com a necessidade:

[...] que possamos usá-las [as coisas belas no mundo] bem, e, por meio desses benefícios transitórios, sermos guiados, como se fosse pela mão, a uma consideração para aqueles benefícios que estão esperando por nós na próxima vida (GOSSON, 2004b, p. 106).<sup>73</sup>

Frequentar os teatros públicos era viver emoções em excesso, ou seja, era viver para si mesmo e não para Deus (esta vontade é claramente influenciada pelo pensamento humanista); era gastar tempo com coisas ordinárias sem honrar o dever de um cristão e cidadão inglês. Podemos fazer aqui uma ligação com o que foi dito acima sobre a concepção de trabalho: havia uma preocupação de que as pessoas estavam esquecendo suas obrigações para com os outros para satisfazerem interesses individuais. Logo, estamos percebendo uma transformação social onde o senso de comunidade, na concepção de alguns setores da sociedade inglesa, estava sendo substituído pelo individualismo. Os ingleses estavam esquecendo das obrigações com a família, com a comunidade, com a nação e com Deus.

Aqueles que criticavam o teatro se preocupavam principalmente com o declínio do valor do casamento na sociedade e achavam que as peças teatrais promoviam o adultério e a promiscuidade. Primeiro, a sensualidade das peças, principalmente dos garotos que interpretavam mulheres, afetava as paixões do público e podia levar homens a se apaixonarem pelos atores que se “fingiam” como mulheres:

[...] é possível convencer homens sábios que não há luxúria nas personagens dos atores quando a experiência mostra (assim como homens sábios têm observado) que homens são transformados em adúlteros e inimigos de toda castidade ao irem a tais peças? Que os

<sup>73</sup> “That we might use them well, and by these transitory benefits be led as it were by the hand, to a consideration of those benefits that are laid up for us in the life to come.” (tradução nossa).

sentidos são tocados, as emoções são satisfeitas, corações fortes e constantes são vencidos por tais atores? Que um ator de teatro efeminado, enquanto falsifica o amor, imprime as feridas do amor? (RAINOLDS, 2004, p. 174)<sup>74</sup>

Obviamente, relações entre homens não era bem vista numa sociedade tão conservadora. Entretanto, a maior preocupação para os autores dos tratados antiteatrais era com as mulheres que frequentavam os teatros públicos.

Em primeiro lugar, as mulheres são alertadas pelos tratados sobre os perigos e armadilhas dos teatros públicos que eram “cheios de adultérios secretos assim como era em Roma” (GOSSON, 2004b, p. 109).<sup>75</sup> Gosson descreve o comportamento dos homens nos teatros e constata que iam aos teatros justamente a procura de mulheres:

Nos teatros de Londres é uma moda dos jovens irem primeiro ao pátio e olhar todas as galerias; então, assim como corvos quando veem um cadáver putrefato, para lá voam e se pressionam o quão perto que consigam ao lado da mais bela [...] eles brincam com suas roupas para passar o tempo, eles conversam em todas as oportunidades, e as levam para casa mesmo não se conhecendo bem, ou vão para as tavernas quando as peças terminam (GOSSON, 2004b, p. 109).<sup>76</sup>

Portanto, as mulheres, segundo Gosson e outros autores, eram o centro das atenções dos homens que frequentavam os teatros públicos. O perigo que é anunciado nos tratados é que o simples fato de ir aos teatros poderia influenciar a promiscuidade das mulheres espectadoras. A constante atenção e bajulação dos homens aumentam a vaidade destas mulheres que poderiam, então, esquecer dos modos corretos de comportamento; poderiam até esquecer-se de suas obrigações para com os maridos. Gosson (2004c, p. 30) argumenta que a atmosfera do teatro público, carregada de promiscuidade e vaidade, poderia tentar até as mulheres com as melhores intenções: “se

<sup>74</sup> “[...] can wise men be persuaded that there is no wantonness in the players’ parts, when experience showeth (as wise men have observed) that men are made adulterers and enemies of all chastity by coming to such plays? That senses are moved, affections are delighted, hearts though strong and constant are vanquished by such players? That an effeminate stage-player, while he feigneth love, imprinteth wounds of love?” (tradução nossa).

<sup>75</sup> “[our theaters and play houses in London] are so full of secret adultery as they were in Rome.” (tradução nossa).

<sup>76</sup> “In the playhouses at London, it is the fashion of youths to go first into the yard and to carry their eye through every gallery; then, like unto ravens where they spy the carrion, thither they fly, and press as near to the fairest as they can [...] they dally with their garments to pass the time, they minister talk upon all occasions, and either bring them home to their houses on small acquaintance, or slip into taverns when the plays are done.” (tradução nossa).

você apenas ouvir a voz de um homem imundo, ou trocar olhares com um observador amoroso, você já se fez assaltável, e rendeu suas cidades para serem atacadas”.<sup>77</sup>

Além deste perigo, os teatros públicos também podiam destruir a reputação de uma mulher, por serem conhecidos como lugares onde havia muita prostituição e promiscuidade. “O pensamento é livre”, afirma Gosson (2004c, p. 29); “você não pode proibir nenhum homem que a vir de notá-la, e aquele que a nota, de julgá-la por ter entrado em lugares suspeitos”<sup>78</sup>. Ou seja, de qualquer jeito, o comportamento que é influenciado pelo teatro e suas peças tiram a mulher de seu lugar ao lado do marido e pode causar o adultério ou a promiscuidade descontrolada entre homens e mulheres.

Contudo, há várias contradições nos tratados, algumas já apontadas anteriormente, que nos levaram a investigar mais profundamente a ligação entre os argumentos apresentados e sua ligação com o momento histórico de produção. O mais marcante é que o teatro é concebido como sendo, ao mesmo tempo, algo poderoso, transformador, e potencialmente benéfico, mas em outros momentos ele é representado como vilão. Até agora, vimos que os comentários mais fortes contra o teatro geralmente foram proferidos pelo Gosson. Devemos ressaltar que este autor originalmente se mudou para Londres para ser dramaturgo e que ele reconhece a utilidade educativa de peças teatrais. Em *Escola do Abuso*, Gosson afirma que os poetas são como uma pedra de amolar para a inteligência do Homem e que peças com assuntos importantes são benéficas. O problema do teatro público, para ele, era justamente a escolha dos temas das peças:

O argumento das tragédias é raiva, crueldade, incesto, mortes violentas ou pela espada ou voluntárias pelo veneno; as personagens são deuses, deusas, fúrias, monstros, reis, rainhas, e homens poderosos. O fundamento das comédias é amor, engano, vaidade, obscenidade, comunicação astuta de prostituição; as personagens são cozinheiros, prostitutas, canalhas, alcoviteiros, parasitas, cortesãs, homens velhos lascivos, e jovens amorosos (GOSSON, 2004b, p. 94).<sup>79</sup>

<sup>77</sup> “[...]if you do but listen to the voice of the fouler, or join looks with an amorous gazer, you have already made yourselves assaultable, and yielded your cities to be sacked”. (tradução nossa).

<sup>78</sup> “Thought is free; you can forbid no man that vieweth you to note you, and that noteth you, to judge you for entering to places of suspicion”. (tradução nossa).

<sup>79</sup> “The argument of tragedies is wrath, cruelty, incest, injury, murder either violent by sword, or voluntary by poison: the persons, gods, goddesses, furies, fiends, kings, queens, and mighty men. The ground work of comedies is love, cozenage, flattery, bawdry, sly conveyance of whoredom; the persons, cooks, queans, knaves, bawds, parasites, courtesans, lecherous old men, amorous young men.” (tradução nossa).

Ou seja, nem os assuntos e nem as personagens (inferiores ou superiores, mas representadas de forma vil) do teatro são bons exemplos para os espectadores. Entretanto, mesmo se houvesse um texto com “bons exemplos”, a natureza do teatro público londrino, por causa da forma que funcionava na época, o corromperia. A metáfora explorada por Gosson é que o teatro é uma forma de veneno misturado com algo gostoso, é um mal oculto. Os teatros públicos, conforme vimos, eram considerados lugares de proliferação de pecado tanto pela forma quanto pelo comportamento do público. Mais do que isso, Gosson percebeu que a representação de um texto poderia alterar radicalmente a intenção original do autor. Ou seja, o problema não é o teatro em si, mas a forma como o mesmo era praticado e administrado na época. Isto talvez seja um dos poucos argumentos de todos os tratados antiteatrais que discute esteticamente a forma teatral, ao invés de lançar discursos morais e/ou religiosos.

Além disso, seguindo o ensinamento de Aristóteles, Gosson afirma que uma pessoa deveria ir a uma peça somente quando tivesse uma educação sólida para poder fazer a diferenciação entre os elementos bons e ruins de cada apresentação; ou seja, ele critica o teatro público londrino justamente por ter sido “público” – qualquer pessoa poderia assistir se tivesse dinheiro suficiente para pagar a entrada mínima. O teatro deixou de ser, como era na Idade Média, uma arte praticada na casa dos nobres ou em ocasiões especiais sob a organização das autoridades municipais ou da Igreja e, portanto, sob sua direção e controle. Longe disso, o teatro se tornou independente e se transformou em um produto disponível para quem pudesse pagar. Aqui começamos a enxergar o que realmente incomodava as camadas dominantes: a perda do controle sobre a prática teatral e sobre as práticas populares.

O que fica claro nos escritos de Gosson é que o teatro poderia ser usado em prol do bem comum se os textos contassem histórias dando bons exemplos, se a forma teatral respeitasse a seriedade do texto, e se as performances fossem restritas para momentos e públicos específicos. Ideias similares aparecem nos trabalhos de outros críticos: Northbrooke aceitaria peças teatrais como instrumentos didáticos se a encenação não fosse exagerada, se fossem escritas em Latim e apresentadas de graça; Munday pede para mais controle sob as atividades teatrais; e Rankins ataca o comportamento dos atores, mas não discute muito sobre o teatro

em si – ironicamente, ele virou dramaturgo alguns anos depois de publicar seu tratado antiteatral.

Com estes exemplos podemos perceber que a eliminação completa da prática teatral não era a solução final para estes críticos; muitos aceitariam o teatro sob outra forma, muito diferente daquela que o teatro profissional adotou no final do século XVI. É inegável que os autores dos tratados acreditavam que a performance teatral era poderosa porque a maior parte das preocupações era sobre as ideias ou comportamentos que o espectador poderia “aprender” ao assistir as peças ou por apenas estar nos teatros públicos. O foco das preocupações dos tratados era o *resultado social* da prática teatral profissional. Portanto, a rejeição estética desta arte está associada a uma preocupação político de uma sociedade em profunda transformação e repleta de contradições e conflitos sociais.

As críticas sobre o ócio têm a ver com as transformações nas formas de trabalho, provocadas pela ascensão da cultura moderna. Howard (1994, p. 26) enfatiza a importância da comercialização da agricultura inglesa como fator chave provocando uma profunda transformação na organização social. Se adicionarmos a esse movimento os efeitos do crescimento populacional constante do século XVI, temos a formação de uma grande parcela da população inglesa que está sem trabalho e sem ligação com um senhor; ou seja, as antigas relações feudais começam a desmoronar. Muitos destes “homens sem-mestre” buscam outras formas de sobrevivência e se mudam para as grandes cidades onde se envolvem na crescente cultura comercial; cresce então o trabalho assalariado que põe mais ainda em xeque a lógica feudal. De maneira geral, o individualismo da cultura capitalista em formação cresce enquanto o espírito coletivo do feudalismo declina. Para muitos observadores, o teatro profissional representava todas estas mudanças e por isso que ele recebe todas estas críticas nos tratados antiteatrais. Para eles, o teatro foi um importante elemento no processo de desmoronamento das relações feudais: a imigração de trabalhadores rurais para as cidades, o abandono de trabalhos “legítimos”, a grande mobilidade social e a cultura consumista.

É evidente que o teatro não causou todos estes “problemas”, mas ele teve uma importância no campo da cultura como fator de transgressão. As mudanças que tanto perturbavam alguns grupos sociais no final do século XVI eram resultantes de processos de transformação de longo prazo, tanto sociais e intelectuais quanto econômicos. O teatro profissional é um produto destas transformações. Por exemplo,

muitos viraram atores profissionais justamente porque era um grande investimento e oportunidade de trabalho numa época de profundo falta de trabalho e pobreza. Assim como observa Howard (1994, p. 30), a prática teatral se transformou numa atividade econômica bastante dinâmica e as pessoas que se envolviam nela trabalhavam muito para conseguir se sustentar. Não era esta imagem de ócio e vagabundagem criada pelos tratados antiteatrais. A cultura consumista também já estava em desenvolvimento bem antes da concretização da prática profissional do teatro londrino; Dillon (2006b) ressalta como esta cultura comercializante foi o que contribuiu para a comodização do teatro e sua inserção no mercado de Londres. O teatro estava se transformando em bem de consumo à venda para quem pudesse pagar. E, finalmente, o desmoronamento das relações feudais, que foi um processo complexo, tinha suas origens bem antes da profissionalização do teatro. Ironicamente, como observa Howard (1994, p. 45), a própria aristocracia abandonou suas velhas obrigações feudais ao comercializarem a agricultura e criarem os *enclosures* – além de acabarem com as terras comuns; isto foi a causa da grande imigração para as cidades. O teatro era a expressão visível e bem sucedida desse período histórico, um grande exemplo de mudança e, talvez por isso, tantos autores focalizaram todas as suas críticas nele.

Se olharmos novamente todas as reclamações contra o teatro profissional, podemos perceber que, no fundo, o que incomoda alguns observadores sociais é uma mudança de mentalidade. O universo deixava de ser hierarquizado e “explicado” como era na Idade Média, onde tudo tem seu lugar no universo criado por Deus (ROSENFELD, 1996). Este universo é extremamente ordenado e qualquer transgressão levaria ao caos. O crescimento da mobilidade social foi um grande choque a esta visão estática de mundo. As funções sociais estavam mudando no trabalho, entre membros de camadas sociais diferentes, e entre homens e mulheres. Além disso, os valores vistos como tradicionais estavam sendo esquecidos no mercado movimentado londrino.

Os tratados antiteatrais afirmam que o teatro, como uma estética, é corrupto e corruptor da sociedade inglesa. Eles também usam o argumento de que o teatro é um pecado que provoca a raiva de Deus. Porém, como vimos, há muitas contradições nestes argumentos. Alguns críticos aceitam a prática teatral sob outras formas: alguns pedem pela limitação do público para somente as altas camadas sociais; alguns pedem para uma encenação mais simples; outros reclamam dos assuntos das peças, etc. Todos os críticos, de uma forma ou outra,

reconhecem o poder que o teatro tem de moldar opiniões e influenciar comportamentos e atitudes sociais tanto pelas ideias comunicadas quanto pelas ações encenadas. O problema, portanto, não é que o teatro é um pecado ou que ele é esteticamente problemático; o que estamos vendo nas entrelinhas dos tratados antiteatrais é um incômodo e “desgosto por esta instituição econômica e socialmente ascendente localizada um pouco além do perímetro” do controle das autoridades municipais de Londres (HOWARD 1994, p. 41).<sup>80</sup> Howard observa bem que esta é uma questão de autoridade; o problema não era em si o teatro, mas a perda de controle e autoridade sobre esta prática que, influenciada pela cultura comercial crescente de Londres, se torna produto, livremente comprado e vendido, que atende ao gosto do consumidor e não as expectativas e normas de uma tradição estática e hierárquica. Então, se o problema era a perda de controle sob o teatro, precisamos agora mudar o foco para as instituições de poder de Londres que, supostamente, poderiam controlar a vida na cidade, ao contrário dos autores dos tratados que eram apenas observadores sociais. Num plano mais amplo, a perda do controle sobre a prática teatral também implica uma perda de controle sobre as transformações sociais, das quais o teatro era expressão maior. Esta burguesia puritana estava em pleno conflito com uma cultura capitalista em formação, que contestava seu poder, espaço e valores.

## 2.2 As autoridades de Londres

No final do século XVI, havia certa tensão crescente nas relações entre Londres e a Corte. O primeiro queria manter o direito do autogoverno que sempre teve durante o período medieval. Entretanto, com a tentativa de centralização do poder pelos monarcas da dinastia Tudor, o controle sobre a Cidade estava sendo disputado.

Londres era administrada por seu prefeito – em inglês, *Lord Mayor* – e duas assembleias importantes: a *Court of Common Council* e a *Court of Aldermen* (traduziremos estes como *Corte dos Comuns* e *Corte dos Aldeões*, respectivamente).

---

<sup>80</sup> “[...] distaste for this upstart institution just beyond the perimeter [...]”. A palavra “upstart” em inglês não tem tradução direta para o português. Por isso, optamos por usar a expressão “instituição econômica e socialmente ascendente” para tentar preservar o sentido original da palavra.

Os dirigentes da capital inglesa, assim como os críticos que escreveram os tratados antiteatrais, também se colocaram contra a nova prática profissional do teatro quando os primeiros teatros públicos foram construídos a partir de 1576.

Entretanto, a Cidade teve que exercitar mais cautela nas suas relações com o teatro, pois muitos nobres da corte eram patronos das companhias profissionais. As palavras e opiniões das autoridades municipais precisavam de certa cautela, pois as companhias teatrais eram protegidas pelo sistema de patronagem feudal que ainda prevalecia, enquanto o sistema feudal na sociedade afora estava num processo de declínio. Alguns destes patronos eram nobres importantes, ministros e favoritos da Rainha (que inclusive foi patrona de uma companhia durante doze anos – entre 1583 e 1595). Como vimos no primeiro capítulo, os patronos não participavam de forma direta na vida dos artistas. As companhias teatrais se viravam sozinhas e apenas carregavam o nome de uma nobre para obter as licenças necessárias para apresentarem suas peças. Contudo, ter um patrono poderoso era importante para evitar problemas com as autoridades: na lógica do sistema de patronagem, as companhias representavam seu senhor; portanto, qualquer ação contra os atores seria considerada uma ação também contra o patrono. Consequentemente, quanto mais poderoso o patrono, melhor para a companhia em questão. As duas companhias que tinham licença total para atuar em Londres tinham como patrono dois dos mais importantes membros da Corte inglesa: o Conde de Leicester (um dos cortesãos mais próximos à Rainha) e o Lorde Almirante. Então, os dirigentes de Londres tinham que agir com cautela para não se colocarem em conflito direto com a realza.

A forma mais clara de oposição à crescente prática profissional do teatro está na legislação criada no período com o objetivo de submeter os atores e suas peças a sistemas de controle mais rigorosos. Por meio dos argumentos que justificam estes sistemas de controle, podemos deduzir quais práticas sociais inovadoras estavam em formação a partir da profissionalização do teatro. Entretanto, as leis não revelam as opiniões dos sujeitos históricos tão claramente quanto os tratados. É por isso que recorreremos ao conjunto de cartas escritas entre o prefeito de Londres e o governo inglês. Nestas fontes, de natureza mais pessoal, podemos observar as concepções do teatro profissional com uma clareza raramente declarada publicamente. As autoridades londrinas precisavam achar outra retórica para expressar suas críticas e, também, precisavam buscar formas

indiretas para abafar a prática teatral sem se colocar contra os interesses da Rainha ou os altos nobres da Inglaterra.

No primeiro momento, analisaremos os significados das mudanças nas medidas de controle pelas autoridades municipais. No segundo momento, exploraremos a troca de cartas entre o prefeito e alguns membros do governo inglês. Podemos perceber que a concretização do teatro profissional traz à tona um embate político entre o poder municipal e o poder nacional. O aumento da prática teatral e o correspondente declínio da capacidade de controle da Cidade devida à intervenção nacional é o motivo por trás da intensificação das discussões entre a Cidade e a Corte.

### **2.2.1 Legislações e iniciativas antiteatrais**

Buscamos nas entrelinhas da retórica religiosa nos tratados antiteatrais outras preocupações em jogo, além ou ligada à questão religiosa, que geraram a reação negativa contra a profissionalização do teatro londrino. Podemos perceber, neste primeiro momento de análise, que realmente havia algo mais profundo que incomodava certos setores sociais: a aparente perda de controle sobre as intensas mudanças sociais. O teatro, sendo uma delas, representava várias das transformações no âmbito social, cultural e do trabalho. Uma diferença clara entre as reclamações nos tratados e as reclamações da Cidade é que não há a retórica tão profundamente religiosa. Embora houvesse algumas preocupações religiosas, a Cidade se incomodava mais com os problemas sociais e cívicos causados, segundo as autoridades, pela prática teatral.

A partir de 5 de maio de 1574, quando a primeira licença real foi emitida à Companhia de Leicester, ficou evidente que o governo real estava a favor da nova prática teatral profissional emergente. Esta licença real deu permissão para a companhia favorecida praticar sua arte em todo o território nacional, tanto para o recreio dos súditos quanto para aperfeiçoarem sua prática para melhor agradar a rainha. Entretanto, a licença impôs algumas restrições: primeiro, o Mestre das Festividades (*Master of the Revels*) da rainha precisava assistir e aprovar a peça antes de se tornar pública; segundo, não poderia haver apresentações teatrais durante serviços religiosos nas igrejas ou durante a infecção generalizada da praga em Londres (GURR, 1994, p. 30).

No final do mesmo ano em que apareceu esta nova prática de licenciamento real, em 6 de dezembro de 1574, a Corte dos Comuns criou um Ato para o *Regulamento de Performances Teatrais em Londres*. Este Ato nos parece uma tentativa da Cidade de recuperar um pouco de controle sobre a prática teatral que acabara de ser liberada, de certa forma, pelas licenças reais. Este Ato é muito interessante por não somente revelar para nós as formas de controle sobre a prática teatral, mas também indicar algumas das transformações sociais que estavam incomodando as camadas dominantes de Londres naquele momento histórico.

O primeiro parágrafo revela claramente que, já antes da construção dos teatros públicos, o teatro profissional perturbava as autoridades londrinas; além disso, ficam bem claras as principais preocupações dos dirigentes de Londres:

[...] até agora várias grandes desordens e inconveniências têm ocorrido nesta cidade por causa da desenfreada visitaçõ de grandes multidões de pessoas, especialmente jovens, a peças, interlúdios, e shows; em outras palavras, lugares de brigas e discussões, práticas más de incontinência; em grandes tavernas, tendo salas e lugares secretos conectados aos seus palcos abertos e galerias, seduzem e atraem moças, especialmente órfãs, e bons cidadãos, crianças menores, a contratos privados e inapropriados, tornam públicos discursos e ações não castas, imodestas, e inapropriadas, retirando os súditos da Rainha do serviço divino aos domingos e feriados: em tais momentos tais peças foram geralmente usadas como um gasto desnecessário de dinheiro dos pobres e de pessoas tolas, diversos roubos de bolsas de dinheiro, expressão de assuntos intrometidos e sediciosos, e muitas outras corrupções da juventude e outros escândalos, além de várias mortes e ferimentos sérios aos súditos da Rainha por causa do colapso de estruturas, armações e palcos; e por máquinas, armas e pólvora usados em peças [...] quando Deus se manifesta por meio de uma praga, tais aglomerações apertadas têm sido muito perigosas por espalharem a infecção (COURT OF COMMON COUNCIL, 2004).<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> “[...] heretofore sundry great disorders and inconveniences have been found to ensue in this city by the inordinate haunting of great multitudes of people, specially youth, to plays, interludes, and shows; namely, occasion of frays and quarrels, evil practices of incontinence; in great inns, having chambers and secret places adjoining to their open stages and galleries, inveigling and alluring of maids, specially orphans, and good citizens, children under age, to privy and unmeet contracts, the publishing of unchaste, uncomely and unshamefast speeches and doings, withdrawing of the Queen’s Majesty’s subjects from divine service on Sundays and holidays: at which times such plays were chiefly used as unthrifty waste of the money of the poor and fond persons, sundry robberies by picking and cutting of purses, uttering of popular busy and seditious matters, and many other corruptions of youth and other enormities, besides that also sundry slaughters and mayhemings of the Queen’s subjects have happened by ruins of scaffolds, frames, and stages; and by engines, weapons, and powder used in plays [...] in time of God’s visitation by the plague, such assemblies of the people in throng and press have been very dangerous for spreading of infection.” (tradução nossa).

Em suma, muitos argumentos no ato citado já foram encontrados nos tratados antiteatrais: a corrupção moral da juventude; a promoção de comportamentos imorais; a prostituição; o abuso sexual (inclusive de menores); a preocupação com o tratamento que as mulheres recebem; o desrespeito com os serviços religiosos; o problema dos pobres que gastam o pouco dinheiro que têm com as peças comerciais; e a encenação e/ou discussão de peças de temas sediciosos. Mas, é notável que as críticas não recaiam apenas sobre o teatro como arte, mas sobre a ocasião social em torno dos teatros e das performances. Há, portanto, outras preocupações cívicas em relação a estes novos espaços sociais: os crimes cometidos nos locais de performances teatrais (vale lembrar que nestes mesmos lugares havia bordéis, arenas de luta, jogatina, tavernas, etc.); o perigo de grandes aglomerações de pessoas para a transmissão de doenças; o perigo dos locais de performances que eram suscetíveis a acidentes; e os distúrbios da paz geral que estes locais provocavam. As preocupações são, em geral, mais pragmáticas e há justificativas mais concretas.

No momento da escrita deste Ato, não há uma iniciativa por parte da Cidade em proibir a prática teatral completamente. As autoridades municipais estipularam neste Ato as condições pelas quais aceitariam a prática teatral na Cidade, adicionando mais formas de controle em cima daquelas já criadas pelo governo nacional. Primeiro, a apresentação de peças poderia ser suspensa durante períodos de epidemia para evitar maior contaminação. Segundo, para controlar o conteúdo moral das peças, cada texto tinha que ser apresentado ao prefeito e à Corte dos Aldeões para receber permissão para ser encenado (além da permissão do Mestre das Festividades estipulada na licença real de 1574). Qualquer grupo que apresentasse uma peça não licenciada, ou que tratasse de um assunto considerado inapropriado, era preso por quatorze dias e recebia também uma multa de £5 para cada ofensa. Terceiro, os donos de estabelecimentos utilizados como espaços teatrais temporários também precisavam de licenciamento, garantindo a segurança dos cidadãos e o respeito de ordens de proibição da prática durante epidemias, missas, feriados e aos domingos. Cada ofensa levava uma multa de £5. Finalmente, cada grupo ou indivíduo que recebesse uma licença tinha que contribuir para a caridade, dando dinheiro para os hospitais da cidade ou ajudando os pobres. Estes regulamentos valiam apenas para companhias e grupos que se apresentavam para grandes

públicos mediante pagamento, ou seja, as companhias profissionais. Apresentações privadas nas casas de nobres ou em festas que não tinha um público pagante e composto por pessoas comuns não eram fiscalizados (a menos que a peça tratasse de um assunto considerado inaceitável). Estas medidas nos mostram que a Cidade buscava *controle*. Por meio deste sistema de licenças e punições, o governo de Londres poderia controlar as companhias que passavam por Londres, o conteúdo das peças, o horário das performances, e a qualidade dos locais de apresentações (nesta época, o teatro era praticado em palcos temporários dentro de tavernas ou em arenas de lutas de animais). Entretanto, a intensificação posterior de medidas de controle indica que o sistema não funcionou. Diante disso, precisamos refletir sobre os motivos que estão por trás desta falha.

Um fator importante para levar em consideração, assim como vimos em outros momentos, é que a construção dos teatros públicos nas *liberdades* (áreas urbanas legalmente livres do controle direto do prefeito de Londres) mudou radicalmente a posição social da emergente prática profissional do teatro e as atitudes ao seu respeito. Essencialmente, a Cidade perde o controle direto sobre a prática teatral a partir de 1576 e as medidas de controle descritas acima deixam de ser eficazes. Portanto, as autoridades municipais passam a depender do apoio do governo nacional para impor limites à prática teatral. Contudo, ao contrário de oferecer este apoio, o governo fez o oposto e deu a liberdade que os atores precisavam para desenvolver sua arte.

No final do século XVI, um conflito de interesses começa a se agravar na capital inglesa. Por um lado, o prefeito e as outras instâncias de poder municipal querem ter a autonomia de se autogovernarem; por outro lado, a presença da Corte de Elisabeth I estava cada vez mais forte. Por causa do crescimento urbano de Londres, ela e a pequena Cidade de Westminster ao oeste (sede dos principais órgãos políticos nacionais) viraram uma só massa urbana. A estrada que uma vez unia as duas cidades, a *Strand*, virou uma rua elegante onde os grandes nobres construíram residências para se manterem perto do centro político e cultural da Inglaterra. Os interesses da Corte e da Cidade entram em conflito sobre uma variedade de assuntos. A tensão gerada por este conflito aparece em vários campos, sendo, um dos principais, a prática teatral.

Este atrito já vinha acontecendo há algum tempo. Mas, o que foi que provocou a reação agressiva da Cidade? A rainha e seu governo, aos poucos, aumentaram seu controle efetivo sobre a prática teatral; isto enfraqueceu drasticamente o controle que a Cidade tinha estabelecido no Ato de 6 de dezembro de 1574. A partir de 1581, o controle sobre os textos dramáticos foi centralizado de vez nas mãos do Mestre das Festividades – um dos principais membros da Corte da Rainha. Tradicionalmente, o Mestre das Festividades, assim como indica seu título, organizava os grandes eventos, festas e entretenimentos da Corte. As companhias profissionais, aos poucos, viraram a principal atração na Corte, principalmente na temporada de inverno, quando se buscavam atividades internas, pois era um investimento prático e barato. Antigamente, o Mestre das Festividades tinha que agir como produtor de eventos, comprando materiais para montar cenários, contratando atores, dançarinos, músicos, etc. Agora, diferentemente, as companhias profissionais cuidavam de sua própria produção, ou seja, o Mestre somente precisava pagar um preço fixo e o resto era feito pela companhia contratada. Então, é natural que o Mestre das Festividades tinha a responsabilidade de escolher boas companhias que tinham peças interessantes no seu repertório. Ou seja, o Mestre já tinha a função informal de escolher as peças mais adequadas para a Corte e a Rainha e, em 1574, ele já tinha a função de assistir e autorizar peças antes de serem apresentadas publicamente. Todas as companhias de Londres precisavam apresentar os textos para o Mestre para ter sua aprovação; este, por sua vez, tinha o poder de banir completamente qualquer texto inapropriado ou ordenar que fossem feitas alterações. Esta medida retirava o controle que a Cidade de Londres tinha sobre o conteúdo das peças que foi estabelecido no Ato de 1574. Ou seja, as autoridades já estavam em desvantagem, pois a prática teatral tinha se estabelecido nas *liberdades* onde eram livres do controle direto do governo municipal. Com o aumento dos poderes do Mestre das Festividades, a Cidade também perdeu o pouco controle que tinha sobre a escolha e autorização das peças. É a partir deste momento que o governo municipal de Londres entrou em atrito com o governo nacional.

### 2.2.2 Corte, Cidade e o teatro profissional

Pelas cartas enviadas entre as autoridades municipais e o governo inglês, podemos perceber um embate político que tem como elemento principal a luta para ter controle sobre o teatro profissional. Junto a isso, a Cidade tentou explorar as brechas na legislação imposta pelo governo para interromper a prática teatral quando possível. As cartas analisadas revelam algumas das concepções que os prefeitos de Londres tinham sobre o teatro profissional e indicam alguns dos movimentos históricos maiores em jogo naquele momento. São quatro focos principais de ataque contra a prática teatral: a apresentação de peças aos domingos e feriados; os “maus exemplos” ensinados pelas peças teatrais; a aglomeração de pessoas em tempos de epidemia; e distúrbios sociais que ocorriam nos locais de performances teatrais.

As autoridades municipais tinham o poder de agir nos últimos dois casos. Todos os locais de performances eram fechados quando havia uma infecção séria da praga. Parece que as autoridades tentavam manter os teatros fechados o quanto podiam; nestes casos, até receber ordens do governo central para revogar a ordem de fechamento. Dillon coletou informações de várias fontes para criar uma tabela com todos os fechamentos do teatro por conta da praga de 1563 até 1642 (DILLON, 2006a, p. 78). Somente em 13 dos 27 anos do nosso período não houve nenhuma ordem de fechamento dos teatros; alguns dos períodos de paralisação eram bem longos, de até seis meses, o que era um grande problema para os artistas profissionais que dependiam do teatro para sobreviver.

Em alguns momentos, as autoridades de Londres também tentavam reprimir a prática teatral quando achavam que havia muitas infrações contra as regras estabelecidas no Ato de 1574. Em 1582, por exemplo, a Corporação de Londres banuiu qualquer performance teatral dentro de Londres, pois várias companhias haviam apresentado suas peças aos domingos ou durante serviços religiosos. Mas, uma carta do Conselho Real, do dia 11 de abril de 1582, mostra claramente a desvantagem da Cidade quando o governo nacional decidiu intervir: os conselheiros pediram para acabar com a proibição e, mais do que isso, ordenaram que performances teatrais fossem proibidas *apenas* aos domingos – ou seja, o teatro poderia acontecer em qualquer outro dia, mesmo se fosse um feriado, desde

que o horário de início das peças não coincidissem com as principais missas nas igrejas. Os conselheiros ressaltaram que as companhias deveriam ser livres para praticarem sua arte a fim de obter mais habilidade para melhor servir a Rainha e, também, para a diversão honesta do povo. E, para finalizar, a carta colocava em termos claros que era o governo nacional que decidia se uma peça era apropriada ou não para ser apresentada. Ou seja, esta carta deixa claro o conflito de poder entre o governo nacional e municipal. Era uma fonte de grande frustração para a Cidade visto que os atores sempre poderiam recorrer aos seus patronos para intervir em processos legais;<sup>82</sup> por isso, cada vez mais a questão do teatro virou o campo no qual a tensão política entre a Corte e a Cidade se expressou.

Em relação aos “maus exemplos” encenados pelo teatro, percebemos que há muito em comum entre as reclamações das autoridades londrinas e alguns dos argumentos centrais dos tratados de Gosson e dos outros autores antiteatrais. Numa carta datada de 17 de junho de 1580, Sir Nicholas Woodrose, o prefeito de Londres, pedia ao Lord Burghley (que era o ministro de finanças neste momento) que convencesse a Rainha a proibir de vez a prática teatral nas *liberdades*. O prefeito declarou que a construção e a visitação de tais teatros, “infames por seu domínio incontinente nas Liberdades” e fora de sua jurisdição, estavam “desviando as pessoas do serviço a Deus e de atividades honestas para peças impuras” (WOODROSE, 2004a)<sup>83</sup>. O Ato de 1574 e esta carta reclamam da “impureza” associada à prática teatral – tanto nas peças e nos locais quanto entre o público que os frequenta. Além de ser um agente de propagação de corrupção na sociedade londrina, o teatro apresentava mais dois perigos para Woodrose: primeiro, provocava a ira de Deus que se manifestava na forma de uma praga; segundo, as grandes aglomerações de pessoas nos espaços teatrais favoreciam a contaminação de um número maior de pessoas. Embora houvesse algumas colocações religiosas, o foco era mais pragmático do que os tratados antiteatrais. Claramente, era um incômodo muito grande para as autoridades londrinas não terem controle sobre esta prática cultural vibrante e popular dentro de sua própria cidade. Assim como vimos anteriormente, podemos levantar a hipótese de que havia uma inquietação política expressa nesta questão da religião.

<sup>82</sup> Um exemplo marcante disto pode ser encontrado em Pollard (2004, p. 313-314).

<sup>83</sup> “[...] the erecting and frequenting of houses very infamous for incontinent rule out of our Liberties and jurisdiction. Also, the drawing of people from the service of God and from honest exercises to unchaste plays”. (tradução nossa).

Já vimos indícios de que a questão das performances aos domingos foi um assunto sério neste período. O governo de Elisabeth I sempre apoiou as exigências de Londres em relação ao respeito ao serviço a Deus. Já vimos que o Conselho Real apoiou a proibição de apresentações aos domingos. Entretanto, o diário de Henslowe nos mostra que esta regra nem sempre foi respeitada e, aliás, muitas vezes violada. Em 1603, a Rainha publicou uma proclamação proibindo todos os tipos de entretenimento aos domingos:

[...] nós fomos informados que tem tido até agora uma grande indiferença neste reino com respeito ao dia divino: para melhor respeitar este, e para evitar profanações ímpias, nós ordenamos que lutas de ursos, lutas de touros, interlúdios, peças comuns, e outros desordenados ou ilegais exercícios ou passatempos, não podem ser frequentados, mantidos ou praticados em qualquer momento no dia divino de agora em diante (ELISABETH I, 2004d).<sup>84</sup>

Ou seja, praticamente trinta anos depois das primeiras tentativas de regulamentação da prática teatral, ainda era problemático controlar esta situação – nem a intervenção da rainha era suficiente para proibir de vez apresentações teatrais aos domingos. O teatro aparece como principal culpado, mas é necessário frisar que, se havia apresentações aos domingos, era porque havia um público que comparecia; ou seja, não eram somente os atores profissionais que estavam desrespeitando o dia de culto religioso, mas uma parcela da sociedade londrina que preferia visitar os teatros ao invés das igrejas. Em outras palavras, podemos levantar a hipótese de uma transformação social que estava por trás do ataque contra o teatro que desafiava as regras e expectativas.

O teatro era um “lugar para testar e brincar” (DILLON, 2006b, p. 15) com novas formas de vivência, novos valores e novas maneiras de compreender o mundo. Estas experimentações, ou improvisações, em cima de um “roteiro social” podiam causar transformações profundas na sociedade e até levar à criação de um novo roteiro (CARLSON, 2006). Os dirigentes da Cidade precisavam controlar o teatro para limitar este espaço livre para novas formas de sociabilidade para impedir maiores transformações sociais. Mas, fica claro para nós que a situação da camada dominante

---

<sup>84</sup> “[...] we are informed that there hath been heretofore great neglect in this kingdom of keeping up the Sabbath day: for better observing of the same, and avoiding all impious profanation, we do straightly charge and command that no bear-baiting, bull-baiting, interludes, common plays, or other like disordered or unlawful exercises or pastimes be frequented, kept, or used at any time hereafter upon the Sabbath day.” (tradução nossa).

inglesa neste período era bastante complicada. Não havia mais uma forma de pensamento comum que unisse esta camada dominante; pelo contrário, as profundas transformações que agiam na Inglaterra também dividiram os poderosos e, portanto, havia múltiplas brechas para a exploração de novas ideias, vivências, relações sociais, etc. O teatro profissional é o exemplo de um processo social que encontrava os limites do poder para se expressar e proporcionar para a sociedade um palco de experimentação cultural.

Então, a perda de controle sobre a nova prática social era uma *dupla* perda para a Cidade: sobre a prática teatral em si e, fundamentalmente, sobre o poder de controlar os seus cidadãos. Por causa disto, da mesma forma que vimos nos tratados antiteatrais, o teatro era tido como símbolo maior das mudanças sociais que tanto incomodavam a camada dominante londrina. Por exemplo, nas cartas e nos atos legais, o teatro era acusado pelo governo municipal de causar distúrbios sociais como brigas, acidentes e crime. Entretanto, há poucos registros de tais distúrbios. Nos documentos consultados nesta pesquisa, encontramos apenas uma referência. Numa carta ao Sir Thomas Bromley (*Lord Chamberlain*), o prefeito pedia a proibição completa da prática teatral para evitar mais distúrbios da paz por causa de uma briga que ocorreu no dia 10 de abril de 1580 (um domingo), no *Theatre*. Na realidade, a briga ocorreu fora do teatro e foi causada pelos alunos de direito que estudavam na região. Com certeza, o motivo da briga foi por causa da questão de apresentar peças aos domingos, mas não podemos culpar os atores por iniciarem a briga. Na carta mencionada, o prefeito aproveitou o incidente para afirmar que as pessoas que se envolviam no teatro

[...] são um tipo muito supérfluo de homem, de tal faculdade que as leis têm proibido, e a prática daquelas peças é um grande impedimento para o serviço a Deus, que tem, por meio de sua mão poderosa, nos alertado para sermos honestamente penitentes. É também uma grande corrupção dos jovens de maneiras impuras e más, ocasiões onde há muita incontinência, brigas, discussões, entre outras desordem e inconveniências. (WOODROSE, 2004b)<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> “[players] are a very superfluous sort of men, and of such faculty as the laws have disallowed, and their exercise of those plays is a great hindrance of the service of God, who hath his mighty hand so lately admonished us of our earnest repentance. It is also great corruption of youth with unchaste and wicked manners, occasion for much incontinence, practices of many frays, quarrels, and other disorders and inconveniences.” (tradução nossa).

A prática teatral é culpada também por outros acontecimentos: a queda de uma parte da arquibancada na *Paris Garden* em 1583 (que, na verdade, era uma arena de luta e não um teatro) é vista como uma intervenção de Deus, assim como o terremoto do dia 6 de abril de 1580 – poucos dias antes da briga no *Theatre*. Então, fica claro que, em vários momentos, a Cidade faz de tudo para juntar argumentos para justificar o fechamento dos teatros públicos, mesmo que algumas das queixas não fossem necessariamente culpa direta da prática teatral. É que o teatro tinha se tornado o ponto de foco da disputa política entre a Cidade e a Corte e, por isso, os prefeitos londrinos buscavam argumentos a favor da proibição da prática teatral, mesmo quando não totalmente justificáveis, para recuperar um pouco do controle que tinham perdido.

A reação das autoridades municipais, portanto, tinha uma motivação política mais profunda do que os atos legais aparentam à primeira vista. A complexidade das *liberdades*, segundo Mullaney, é chave para entender esta hostilidade. É nestas áreas, livres do controle das autoridades municipais, que as “novas formas de excesso cultural<sup>86</sup> e incontinência” (MULLANEY, 2007, p. 55), criadas em meio às grandes transformações sociais e culturais no final do século XVI, encontram seu lugar físico. Graças à lógica do que Mullaney chama de “espetáculo marginal”<sup>87</sup> e à maior licença encontrada nestas margens da cidade, é nas *liberdades* que se concentravam todas as práticas culturais reprovadas pelas autoridades municipais.

Para o século XVI, o teatro elisabetano e suas produções eram as manifestações supremas do “regime incontinente”, eram marcos de tudo que se encontrou, de certa forma, fora de sua própria época, de tudo – desde resíduos de culturas antigas até formas emergentes do estranho e do novo – que se fincou exatamente ou um pouco além do horizonte ideológico (MULLANEY, 2007, p. 55).<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> Quando Mullaney fala de “excesso cultural”, ele se refere a valores ou comportamentos que excedem a visão de mundo ordenado típico da cultura medieval – o universo hierarquizado onde tudo tem seu lugar essencial na organização das coisas.

<sup>87</sup> Uma tendência nas cidades medievais e pré-modernas de forçar tudo o que era excesso social ou indesejável para os limites da cidade. Ou seja, nas margens das cidades, concentram-se as práticas ou tipos sociais que não se encaixam na sociedade da cidade. O “espetáculo marginal” marca o ponto de limite do poder da Cidade. É uma performance social que comunica para todos que chegam onde é o lugar das coisas e pessoas indesejáveis.

<sup>88</sup> “For the sixteenth century, the Elizabethan playhouse and its productions were the supreme manifestations of ‘incontinent rule,’ tokens for all that stood in a certain sense outside its own age, for everything – from residues of past cultures to emerging forms of the strange and the new – that lodged on or just beyond the ideological horizon.” (tradução nossa).

O que incomodava as autoridades londrinas era que esta prática, que simbolizava todas as mudanças sociais que estavam colocando pressão sobre a ideologia dominante, estava fora da jurisdição das autoridades londrinas; portanto, a prática social do teatro profissional estava livre para “incorporar e negociar com uma variedade de interesses ideológicos rivais, ao invés de ser prisioneiro de apenas um” (HOWARD, 1994, p. 12).<sup>89</sup> O período elisabetano foi marcado por uma variedade de interesses ideológicos conflitantes. O teatro, por ter conseguido se profissionalizar, era livre da obrigação de representar uma só ideologia; ao contrário, como *commodity* no mercado de Londres, o teatro respondia às mudanças das expectativas do público consumidor. Para as autoridades de Londres, ter controle sobre esta prática era importante para evitar que seu exemplo contaminasse a sociedade londrina em geral. É por isso que houve uma reação tão forte contra o teatro, principalmente a partir do momento que o Mestre das Festividades assumiu o controle direto sobre a prática teatral, em detrimento das medidas colocadas em prática pelo Ato Municipal de 6 de dezembro de 1574.

### 2.3 Controle governamental

Como vimos até agora, o governo nacional e os nobres eram os maiores aliados do teatro profissional. Afinal, sem a proteção constante destes membros mais altos da hierarquia social, as autoridades de Londres teriam melhores condições para impor os limites desejados à prática teatral. Entretanto, isto não quer dizer que os praticantes do teatro profissional podiam fazer o que bem queriam. O governo inglês tinha o que almejavam os autores dos tratados e os dirigentes de Londres: o controle sobre a prática teatral. Porém, este controle não tinha um caráter limitador ou repressor como talvez sugira a palavra.

Os sistemas deste controle foram mais desenvolvidos a partir da profissionalização do teatro no final do século XVI. Mais uma vez, repete-se a

---

<sup>89</sup> “[...] (the stage was able to) embody and negotiate among a variety of competing ideological interests, rather than being the captive of only one”. (tradução nossa).

tendência que já vimos anteriormente. A profissionalização da prática teatral criou uma nova situação histórica e a sociedade respondeu a esta novidade de várias formas. O governo e a aristocracia, diferentemente de outros, apoiaram os profissionais do teatro desde o princípio. As companhias associavam-se a um nobre por meio de uma relação de patronagem; desta forma, a companhia carregava o nome do seu patrono e este, efetivamente, o representava em cada performance de suas peças. Vários nobres eram patronos de companhias teatrais – até a Rainha organizou sua própria companhia em 1583.

Nos tratados discutindo o teatro e a arte, escritos na época, percebemos que havia uma forte crença entre os elisabetanos de que a poesia tinha um poder transformador; o teatro, portanto, tinha mais poder ainda por adicionar o elemento visual às palavras. Assim como argumenta Dillon (2006a, p. 17), a aristocracia inglesa tinha consciência da possibilidade de usar o teatro como uma forma de propagação de ideias ou de sua imagem pessoal. Entretanto, diante da enorme capacidade de influenciar o público que, acreditava-se, o teatro possuía, era necessário manter controle para garantir que nada que era feito pelas companhias profissionais fosse questionar assuntos polêmicos. Com a profissionalização, as companhias de atores tornaram-se mais independentes e a frequência de performances teatrais era mais constante, principalmente em Londres (performances diárias). É lógico, portanto, que as medidas de controle e regulamentação aumentaram com a intensificação da prática teatral.

Antes da profissionalização, não havia tanta interferência do governo na prática teatral, até porque as performances não eram regulares. A preocupação com os assuntos das peças só se tornou uma questão sensível após a Reforma religiosa em meados do século XV. Com a mudança para o protestantismo, algumas formas de teatro medieval foram reprimidas porque eram práticas que, antigamente, recebiam apoio da Igreja Católica. Assim como várias outras práticas sociais católicas, o teatro religioso também foi proibido. Havia um medo de que estas encenações teatrais pudessem incentivar a resistência à nova religião imposta por Henrique VIII. Este medo está claro numa carta que o Rei escreveu aos juízes de paz de York (uma das cidades conhecidas por seus ciclos de peças religiosas), dando autorização para

[...] prender qualquer papista que, ao apresentar interlúdios em que são encontrados trechos do Velho ou do Novo Testamento, falam qualquer coisa que pode excitar aqueles que estão assistindo para quebrar a paz. (DILLON, 2006a, p. 119).<sup>90</sup>

Algumas formas teatrais foram completamente reprimidas, mas outras formas foram permitidas sob a condição de que a questão religiosa fosse evitada ou que, pelo menos, nada fosse encenado em favor do catolicismo. Ou seja, começou a haver um controle sobre os assuntos das peças teatrais. Em 1543, o *Ato para o Avanço da Verdadeira Religião*<sup>91</sup> foi criado permitindo a apresentação de peças morais sob a condição de que a interpretação da Sagrada Escritura não contrariasse a doutrina estabelecida pelo Rei. Vários outros atos parecidos seguem controlando os assuntos abordados pelas companhias teatrais e assegurando que nenhuma mensagem papista podia ser divulgada, ou nenhuma crítica política também. O *Ato de Uniformidade* de 1549 (no reinado de Eduardo VI) e o de 1559 (logo após a ascensão de Elisabeth I) reforçaram a proibição de interpretações religiosas contrárias à doutrina anglicana; e outras medidas foram tomadas para punir aqueles que não respeitassem estas leis. Já antes de Elisabeth assumir o trono, o governo inglês reconhecia o potencial e o poder do teatro como veículo de propaganda. Sistemas de controle já tinham sido postos em prática para garantir que o teatro praticado servisse os interesses do governo. Portanto, podemos perceber que as questões religiosas neste momento eram altamente políticas e envolviam disputas entre os poderosos. O teatro, desde o princípio da Reforma, se encontrava no meio desta disputa.

Outra forma de controle que começou a ser praticada no meio do século XVI foi a marginalização de atores ou companhias que não tinham uma relação de patronagem claramente estabelecida com um senhor. Entretanto, esta medida não era necessariamente contra o teatro em si. Como temos visto, a população da Inglaterra crescia cada vez mais e isto provocava uma tensão na sociedade ainda organizada conforme a lógica feudal, embora elementos modernos nos modos de produção já estivessem se desenvolvendo. O problema dos “homens sem mestre”

---

<sup>90</sup> “[...] ye have my warrant for apprehending and putting in prison any papists who shall, in performing interludes which are founded on any portions of the Old or New Testament, say or make use of any language which may tend to excite those who are beholding to the same to any breach of the peace”. (tradução nossa).

<sup>91</sup> “Act for the Advancement of True Religion” (1543).

(*masterless men*) preocupava as camadas dominantes; Christopher Hill<sup>92</sup> (1991) até aponta a tensão causada por causa do crescimento de “homens sem-mestre” como um das origens das tensões sociais das quais surgiu a revolução de 1642. Numa tentativa de manter a ordem feudal, vários atos foram criados para punir os indivíduos capazes de trabalhar que se encontravam sem um senhor. Esta medida não poderia solucionar o problema da falta de trabalho ou o abandono das relações feudais porque, simplesmente, a população inglesa tinha crescido demais e não havia empregos suficientes na estrutura econômica daquela época. Entretanto, o Ato pode ter incentivado, indiretamente, a procura de formas alternativas de trabalho, entre as quais o teatro era uma opção promissora. De qualquer forma, as primeiras legislações, incluindo atores sem um mestre definido como vagabundos, não eram uma medida diretamente contra os atores, mas contra a perda das relações feudais em qualquer situação social. Ou seja, a preocupação política com o declínio de uma ordem social, que era forte neste período, teve consequências na história da evolução do teatro profissional.

Com a ascensão de Elisabeth I em 1558, nós vemos como o clima político afetou a forma que o governo passou a lidar com várias questões sociais, incluindo o teatro. Com todas as ameaças que a nova rainha sofria – pressão de grupos religiosos (protestantes, puritanos e católicos), desprezo de alguns setores da aristocracia por ser mulher, ameaças estrangeiras, um país dividido e polarizado etc. –, houve um aumento significativo no controle e repressão. Houve novos esforços para sufocar a prática das *mystery plays* que ainda resistiam em alguns cantos da Inglaterra; uma proclamação foi emitida logo após a proclamação, proibindo a discussão de assuntos religiosos ou políticos nas peças teatrais. Uma nova onda de repressão aconteceu, por exemplo, durante a guerra contra a Espanha para manter vivo o patriotismo inglês. Mas, a relação entre o governo e o teatro mudou claramente a partir da profissionalização. Antes disso, a legislação era vaga e nem sempre direcionada especificamente ao teatro e seus praticantes. Estes geralmente eram incluídos em medidas que atingiam questões sociais e políticas mais amplas, afetando outras áreas da vida cotidiana inglesa. Depois da

---

<sup>92</sup> Christopher Hill (1912-2003) é um dos marxistas ingleses mais conhecidos. Seus estudos sobre a Revolução Inglesa foram úteis para nós, pois percebemos que as transformações sociais no período Tudor preparam o terreno para os conflitos políticos no século seguinte. A maneira tolerante que Elisabeth I lidou com as novas circunstâncias se contrastou muito com a postura autoritária dos Stuart.

profissionalização, a prática teatral virou um assunto de debate em si e recebeu atenção específica do governo.

A partir de 1574, a Rainha iniciou uma prática de emitir licenças reais a certas companhias. Isto foi uma medida inédita na história do teatro até então. No patente de 1574, que deu permissão para a companhia de Leicester apresentar em qualquer lugar do reino, a Rainha deu seu apoio oficial à prática da companhia; ela pediu aos seus súditos para “permitir [performances teatrais da Companhia de Leicester] de agora em diante sem cartas de impedimentos, ou moléstia [...], [ou] qualquer ato, estatuto, proclamação, ou comando já feito ou que será feito, que é do contrário” (GURR, 1994, p. 30).<sup>93</sup> Os nomes dos principais representantes do grupo também foram explicitados na licença para que não houvesse confusão. E, finalmente, ao Mestre das Festividades foi dada, pela primeira vez, a função oficial de ler ou assistir todas as peças antes que fossem autorizadas para serem apresentadas ao público geral.

Aos poucos, os poderes deste ministro aumentaram durante os reinados de Elisabeth I, Jaime I e Carlos I. Em 1581, Elisabeth deu permissão para o Mestre poder prender ou multar indivíduos ou grupos que não seguissem as regras; além disso, o Mestre também tinha poder para ordenar mudanças nos textos que eram apresentados. Como pudemos ver, esta nova investida de poder no Mestre retirou o poder que a Cidade de Londres tinha em ler e autorizar os textos teatrais – motivo de bastante atrito entre a Corte e a Cidade. Em 1606 (no reinado de Jaime I), o Mestre ganhou o poder de regularizar a publicação das peças e, por isso, no reinado de Carlos I, este ministro operava mais como um grande empresário teatral do que um membro do governo inglês. Gurr nota muito bem como o Mestre virou uma figura poderosa na sociedade inglesa e que um complexo sistema tinha sido criado ao seu redor (GURR, 1994, p. 72-80). Apesar destes sistemas de controle e censura, o governo sempre foi o grande aliado do teatro (logicamente porque muitos ministros eram patronos de companhias teatrais!). O apoio da monarquia e dos principais nobres foi fundamental para a sobrevivência e desenvolvimento do teatro profissional, principalmente em Londres. As medidas de controle que foram criadas não tiveram a intenção de reprimir ou impedir a prática teatral, assim como

---

<sup>93</sup> “[...] to permytte and suffer them herein withoute anye yowre letters, hynderaunce, or molestacion [...], anye acte, statute, proclamacion, or commaundement heretofore made, or hereafter to be made, to the contrarie”. (tradução nossa).

era a intenção das autoridades municipais de Londres, por exemplo. Estas medidas buscavam manter o teatro na linha, mesmo se, na prática, esta “linha” não era muito estreita.

O governo não teve a mesma reação negativa contra a prática teatral e os seus efeitos sociais do que os autores dos tratados antiteatrais e as autoridades de Londres. Eram estas camadas hierarquicamente altas que eram os patronos das companhias, que escreviam livros teóricos em defesa do teatro, e às vezes até intervinham para salvar os atores quando se complicavam com as autoridades municipais. Em 1582, por exemplo, a Cidade proibiu completamente qualquer performance teatral pública em Londres, com exceção de performances privadas, por causa de repetidas transgressões da proibição de performances aos domingos ou durante serviços religiosos. O Conselho Real mandou uma carta afirmando o apoio que sempre foi dado à Cidade, mas ordenando que a proibição fosse encerrada. O Conselho faz até questão de lembrar às autoridades de Londres de que a própria Rainha Elisabeth gostava de assistir peças teatrais na sua corte e, portanto, ela queria que as companhias tivessem a liberdade de praticar sua arte tanto para seu aperfeiçoamento quanto para entreter os ingleses comuns. É interessante notar que dois dos ministros que assinaram a carta também eram dois dos mais importantes patronos da época: o Conde de Leicester (um dos cortesãos mais próximos a Elisabeth) e o Lord Hunsdon (o *Lord Chamberlain*). Isto nos mostra que o governo tinha um interesse especial na prática teatral e é por isso que as companhias conseguiam burlar muitas restrições impostas. É interessante notar as diferentes posturas entre as autoridades municipais e nacionais frente ao desenvolvimento desta nova prática teatral. Havia até certa tolerância por parte do governo com o comportamento das companhias teatrais, como vimos acima no exemplo da disputa sobre as performances aos domingos. Somente a questão dos assuntos das peças era um ponto sensível para o governo. Neste caso, o governo agia se fosse necessário, mas, também, havia certa tolerância e a censura elisabetana não era tão extrema. Seria interessante investigar se estamos diante de uma camada dominante dividida neste momento histórico. Será que as diferentes posturas sobre o teatro profissional expressam um conflito entre as diferentes visões de mundo da nobreza e de uma burguesia ascendente?

Voltando à questão da censura, devemos ter cuidado para não atribuir uma ideia moderna deste conceito baseada na nossa experiência histórica recente. A censura acontecia mais como uma reação do que um ato de prevenção (DILLON, 2006a, p. 121). O Mestre das Festividades era o primeiro ponto de censura; ele tinha o poder de fazer alterações no texto ou até proibir qualquer encenação do mesmo. Houve um episódio famoso no reinado de Carlos I que nos mostra que havia certa tolerância até com textos polêmicos: ao ler uma peça que criticou a ideia de criar impostos sem a permissão do parlamento, o rei não pediu para punir o autor e nem sequer vetou a apresentação da peça; o Rei simplesmente escreveu o seguinte comentário: “Isto é muito insolente e deve ser mudado” (DILLON, 2006a, p. 121)<sup>94</sup>; ou seja, o autor tinha que apenas modificar as partes mais “insolentes” para que a peça pudesse receber autorização para poder ser apresentada – a postura crítica não era tanto o problema, mas a forma como foi expressa. Em outras palavras, mesmo temas sensíveis podiam ser explorados se fossem explorados com moderação e respeito. Outro exemplo famoso é o Ben Jonson, contemporâneo de Shakespeare, que foi preso em mais de uma ocasião por críticas feitas nas suas peças ou por causa de uma reação negativa no público: mesmo após vários problemas com as autoridades, ele nunca foi permanentemente preso e nem foi proibido de escrever ou produzir suas obras. O contexto e interpretação da obra eram importantes (DILLON, 2006a, p. 121). Em tempos de perigo ou crise havia um pouco mais de controle: por volta de 1588, quando a Inglaterra estava sob ameaça da Espanha, assuntos patrióticos ou antiespanhóis eram encorajados e, logicamente, críticas eram tratadas com mais severidade. Contudo, em tempos de paz, havia certo espaço também para a crítica.

Segundo Dillon, havia uma longa tradição na Inglaterra de que o teatro, assim como outras artes, tinha o poder de “oferecer conselhos aos monarcas e senhores de forma relativamente livre” (DILLON, 2006a, p. 122); as autoridades podiam aceitar ou não tais conselhos. Nos tratados também vimos que havia uma crença no poder do teatro e da poesia em geral em mudar a forma de pensamento do receptor. Até Gosson, o mais ávido dos críticos antiteatrais reconheceu esta potencialidade que o teatro tinha em formar opiniões ou influenciar as ações dos espectadores. O teatro profissional manteve um equilíbrio entre momentos de

---

<sup>94</sup> “This is too insolent, and to be changed”. (tradução nossa).

transgressão e outros de apoio à ideologia dominante. Assim como Howard (1994, p. 16) explora a questão da mulher no teatro, esta prática tinha o potencial de desestabilizar ou apoiar a ideologia dominante ao mesmo tempo. De fato, o teatro profissional era um grande exemplo visível das novas tendências de uma sociedade em transformação, deixando, aos poucos, a lógica feudal residual para trás e assumindo formas e configurações capitalistas. É interessante que a realeza e a nobreza deram liberdade para esta prática potencialmente transformadora mesmo com os limites e controles colocados em prática.

Uma observação feita por Howard é importante ressaltar aqui para melhor entender a postura tão diferente da aristocracia em relação a outros grupos sociais:

[...] raramente foram os pobres que estimularam mudanças sociais pelas quais foram culpados. Ao contrário, foram donos monopolizadores de terra, projetistas, mercadores empreendedores, e donos de lojas aspirantes de Londres com mulheres aspirantes. Alguns da aristocracia tradicional estavam buscando novas formas de riqueza, e uma nova classe média, uma pré-burguesia,<sup>95</sup> estava surgindo. De fato, os valores de parcimônia, aplicação e sobriedade promulgados por alguém como Northbrooke são os valores de uma nova classe emergente ainda não capaz de se reconhecer desta forma (HOWARD, 1994, p. 45).<sup>96</sup>

Ou seja, eram justamente os grupos sociais mais altos que estavam protagonizando estas transformações culturais. A própria aristocracia estava quebrando as velhas relações feudais com uma forma mais capitalista de lidar com suas propriedades; outros membros proeminentes da sociedade elisabetana investiam no desenvolvimento urbano (como, por exemplo, os donos dos teatros públicos), transformando suas posses em novas residências, lojas, praças, etc. Juntamente com o crescimento do mercado em Londres, foi a presença forte dos aristocratas da corte que influenciou o desenvolvimento da cultura consumista e a grande preocupação em “possuir e exibir” bens de consumo (DILLON, 2006b, p. 61).

<sup>95</sup> No inglês, a autora usa a palavra “protobourgeoisie” que não tem tradução direta para o português. É comum encontrar uma concepção de história evolutiva no seu livro; por exemplo, ela fala bastante de um pré-capitalismo, sugerindo uma etapa no desenvolvimento histórico antes da formação do capitalismo tal qual. Portanto, na tradução, optamos por “pré-burguesia”, pois achamos que isto reflete o pensamento da autora.

<sup>96</sup> “[...] it was seldom the poor who spurred the social changes for which they were scapegoated. Rather, it was engrossing landowners, projectors, entrepreneurial merchants, and aspiring London shopkeepers with aspiring wives. Some of the traditional aristocracy were seeking out new forms of wealth, and a fledgling middle class, a protobourgeoisie, was emerging. In fact, the values of thrift, industry, and sobriety promulgated by someone like Northbrooke are the values of an emergent class not fully able to recognize itself as such.” (tradução nossa).

O teatro era mais uma *commodity* que poderia ser comprada. Entretanto, devemos lembrar que o teatro, além de ser um entretenimento, uma “prazerosa pausa estética” da agitação da cidade, oferecia uma possibilidade de encontro entre pessoas. Muitos trabalhos sobre teatro esquecem-se da performance social que ocorre antes e depois do espetáculo em si. Os teatros públicos eram locais de ver e ser visto; eram locais onde era possível se mostrar diante da sociedade londrina, ostentando seu sucesso ou importância por meio da forma de vestir ou de se comportar. Devemos lembrar que os teatros públicos abrigavam pobres e ricos no mesmo espetáculo. Os trabalhadores pobres podiam olhar nas galerias e ver a moda dos ricos, assim como estes últimos podiam ver se realmente estavam ou não dentro da moda. Os autores dos tratados antiteatrais acusaram o teatro de promover esta vaidade no público, mas fica evidente agora que esta cultura de ostentação era resultado do crescimento comercial de Londres. O teatro profissional recebeu a influência destas tendências sociais, mas ele também era um espaço de divulgação e experimentação destas novidades culturais.

## 2.4 Conclusões parciais

O teatro tinha uma longa história na Inglaterra que, apesar de algumas medidas de controle criadas durante a Reforma, nunca foi considerado um problema para o bem-estar social. Entretanto, logo após o surgimento dos teatros públicos nas *liberdades* de Londres e a profissionalização da prática artística, a postura em relação ao teatro mudou completamente. Isso nos indica que as transformações que ocorriam na prática teatral não eram apenas mudanças estéticas ou reflexos de um contexto social. O teatro profissional fazia parte da sociedade londrina na qual tinha um papel ativo. Portanto, sua profissionalização teve consequências sociais que, por sua vez, dividiu a opinião pública, causando muita tensão.

É interessante que o lugar do teatro na sociedade londrina era bastante complexo. Em relação ao seu espaço físico, o teatro se encontrava nas margens onde se encontrava tudo que era indesejável na Cidade. Entretanto, as mesmas companhias que trabalhavam nas margens também eram convidadas para se

apresentarem na corte da rainha na frente dos poderosos da Inglaterra. Críticos como Gosson, que atacaram o teatro de forma tão feroz, também admitiam, em outros momentos, que os poetas tinham o poder de ensinar e melhorar o Homem – assim como argumentou Aristóteles na *Poética*. E os londrinos que encheram os teatros todos os dias também tinham receio dos transtornos que estes poderiam causar; por exemplo, os moradores do bairro de Blackfriars conseguiram proibir que houvesse performances teatrais no teatro construído lá por James Burbage (o mesmo responsável pela construção do *Theatre* em 1576), por meio de uma petição em 1596. O que intriga neste evento é que uma das assinaturas dos moradores é do *Lord Chamberlain* (Chefe de Gabinete da Rainha) que era, curiosamente, o patrono da companhia de Burbage. Portanto, o teatro profissional era uma prática nova e a sociedade londrina passou por um complexo período em que se adaptava a essa novidade histórica.

O teatro profissional apresentou novos comportamentos sociais. Ele se tornou um negócio vibrante e um meio muito viável e lucrativo para ganhar a vida. Uma nova “classe teatral” se desenvolveu, se dedicando única e exclusivamente a esta arte, abandonando qualquer outra forma de trabalho que faziam antes. Alguns dos profissionais do teatro atingiram tanto sucesso que conseguiram melhorar sua condição de vida. Shakespeare, por exemplo, comprou um título para seu pai que o elevou ao nível de *gentleman*.

Novas relações de trabalho foram desenvolvidas no teatro londrino. O empresário capitalista comandava os negócios das companhias, e até tinha influência na parte artística. Algumas companhias desenvolveram uma forma de controle coletivo onde cada membro era um tipo de “acionista”. Os atores temporários e o grande número de profissionais de apoio que assinavam contratos com as companhias eram pagos em dinheiro por cada serviço prestado. Podemos perceber, então, a introdução de algumas formas simples do capitalismo.

Além disso, os teatros contribuíram na criação de novos espaços sociais do lado de fora da jurisdição das autoridades municipais. Havia maior licença nas *liberdades* tanto para as performances teatrais quanto para as performances sociais. Em outras palavras, as peças incorporavam ideias humanistas que questionavam as normas dominantes, e o público adotava comportamentos que também eram considerados como transgressores por alguns. A maior liberdade das mulheres, a valorização do luxo e a cultura de ostentação de riqueza são alguns exemplos das

novidades que ganharam espaço nas *liberdades* e que, de certa forma, foram incorporadas pela nova forma estética do teatro londrino que tinha se tornado um bem de luxo ou *commodity* (DILLON, 2006b).

Portanto, o teatro profissional não era apenas uma nova forma de encenar peças. Era uma nova forma social que teve consequências mais amplas que foram além dos teatros permanentes. Sendo assim uma prática social tão inovadora, ela se tornou símbolo de tudo que estava errado na Inglaterra naquele momento, para alguns observadores.

Todavia, as mudanças sociais que foram incorporadas e desenvolvidas pelo teatro profissional estavam transformando outros aspectos da vida na Inglaterra elisabetana também. O teatro profissional não era uma prática transgressora isolada. Então, as críticas contra os profissionais teatrais possuem dimensões políticas mais amplas. Percebemos nesta análise que havia duas inquietações políticas principais nos argumentos antiteatrais: o caráter público do teatro profissional e a falta de controle sob sua prática.

No primeiro caso, o teatro londrino se destaca da história por ter atingido tanto os ricos quanto os pobres ao mesmo tempo. Nos teatros públicos, nobres e pobres artesãos assistiam ao mesmo espetáculo em setores diferentes. As mesmas peças encenadas publicamente eram levadas para entreter a rainha na sua corte. Para muitos dos críticos da época, o teatro deveria ser assistido apenas pelos nobres ou pessoas com um bom nível de educação. Questões políticas, religiosas, ou até filosóficas não deveriam ser discutidas abertamente por qualquer pessoa, segundo os críticos do teatro. Segundo estes, a sociedade inglesa estava ganhando vícios porque peças ruins estavam espalhando maus exemplos para pessoas que nem deveriam estar nos teatros – jovens, mulheres, pobres etc.

Uma característica da nova prática artística que claramente causou tensão foi o fato de que os teatros permanentes se encontravam fora de controle direto da Cidade. Alguns autores dos tratados antiteatrais não reclamavam do teatro em si, mas dos excessos da forma que era praticado naquele momento. Há um momento na obra de Gosson que ele critica o governo por não se impor com a força necessária para limitar estes excessos. O governo de Elisabeth tinha centralizado o sistema de censura que era, na maior parte, favorável aos profissionais do teatro. No caso das autoridades municipais, podemos perceber que havia uma disputa constante com a corte para ter controle sobre a nova prática social/artística do

teatro. Por causa da situação paradoxal das *liberdades*, a Cidade não podia fazer nada sem o apoio da corte, que sempre se aliou ao teatro. É bem possível que os ataques contra os atores por parte da Cidade podem ter sido uma expressão desta questão política mais profunda: sobre o direito de autogoverno de Londres.

Entretanto, como temos dito, nem todas as reações causadas pela profissionalização do teatro foram negativas. A nobreza e o governo de Elisabeth I apoiaram as companhias profissionais. O sistema de censura não tinha um caráter repressor. Seu objetivo era garantir que certos limites fossem respeitados. Em outras palavras, para os governantes do país, as novidades sociais propostas pela prática social não eram um problema se houvesse um sistema de rastrear as atividades das companhias e manter controle sobre as peças encenadas. Isto sugere que o governo tinha realmente uma postura mais tolerante com as novidades sociais. Entretanto, os governantes do país possuíam os sistemas de controle enquanto a Cidade assistia impotentemente ao desenvolvimento do teatro profissional.

## Considerações finais

O objetivo deste trabalho foi investigar as formas como o teatro profissional londrino foi influenciado pelas transformações culturais de sua época, mas, também, como esta prática social agiu ativamente na sua sociedade como um produtor de história. Dividimos o trabalho em duas partes, por motivos didáticos, para facilitar a análise do teatro profissional como uma prática teatral que era, ao mesmo tempo, um produto e produtor histórico. Entretanto, é claro que este processo de interação entre as referências culturais recebidas e as novas realidades emergentes construídas na experiência do presente é muito mais complexo do que isso. Como afirmou Marx, quando o Homem cria sua própria história, há um primeiro momento em que ele se baseia nas formas já conhecidas. Somente a partir deste primeiro momento, o Homem pode se expressar dentro das novas condições históricas criadas por ele mesmo (MARX, 2009). Entretanto, numa releitura de Marx, Raymond Williams (1977, p. 121) chama a atenção para a complexidade deste movimento histórico e cultural: há uma constante interação entre elementos dominantes, residuais e emergentes nas culturas humanas, causando um movimento histórico complexo e variado ao invés de uma transição evolutiva.

Antes da construção de espaços teatrais permanentes em Londres, podemos encaixar a prática teatral dentro da primeira fase descrita por Marx onde os sujeitos constroem sua própria história a partir das referências culturais conhecidas. A prática das companhias de atores, antes da fixação do espaço, não difere tanto da forma pela qual o teatro vinha sendo praticado desde a Idade Média. Os atores eram ligados a um senhor numa relação praticamente feudal. Em troca da proteção do senhor, os atores providenciavam o entretenimento do senhor, de sua família e de seus convidados. Além destes entretenimentos na casa do patrono, as companhias de atores também viajavam pelo país, apresentando sua arte em outras cidades e para outros nobres. Nestes casos, os atores também faziam um serviço ao patrono, pois carregavam seu nome para onde viajavam, aumentando sua reputação pelo país. Finalmente, em termos da estética teatral, também não há mudanças em relação às formas teatrais

medievais. Os atores e seus espetáculos tinham que ser flexíveis para se adaptar a qualquer espaço ou situação encontrada nas suas viagens.

Entretanto, nesta fase inicial, antes da fixação em espaços permanentes, podemos já identificar a influência de algumas transformações históricas em movimento na metade do século XVI. O enfraquecimento do sistema feudal transformou a relação entre os patronos e seus atores. Estes últimos conseguem ter mais liberdade de ação e é por isso que as companhias profissionais conseguiram se estabelecer como unidades econômicas autossuficientes no final do século XVI. A profunda falta de trabalho na Inglaterra dos Tudor também foi um fator importante. A procura de formas alternativas de trabalho foi comum durante o século XVI e o teatro foi uma das possibilidades exploradas. Portanto, o processo de comercialização que aos poucos transformou o teatro num produto, deixando para trás suas raízes populares, se iniciou antes da fixação do espaço em Londres. Ou seja, a prática do teatro manteve muitas formas medievais, mas podemos perceber a emergência de novos valores e práticas.

O desenvolvimento de um teatro profissional no final do século XVI deve-se muito à cidade de Londres onde os atores encontraram as condições ideais para aprofundarem sua prática. O espaço urbano londrino mudou muito após a tomada das terras eclesiásticas que limitavam a expansão da cidade. Durante a Reforma religiosa liderada por Henrique VIII, estas terras foram vendidas e seus novos donos perceberam que poderiam lucrar com a expansão urbana de Londres. Aos poucos, as antigas muralhas medievais da Cidade sumiram entre as novas construções. Todavia, a antiga concepção de poder ainda prevalecia, ou seja, para as autoridades municipais, Londres era apenas a área urbana que se encontrava dentro das antigas muralhas. A influência do prefeito de Londres se estendia até as barreiras nas principais estradas, mas toda a área urbana além destas não era considerada parte da Cidade. Estas novas áreas urbanas eram as *liberdades* de Londres, onde o poder das autoridades municipais era quase inexistente. Portanto, os sujeitos e as práticas indesejáveis na Cidade encontravam certa licença nas *liberdades*. Então, é nestas regiões de Londres que as companhias teatrais conseguiram se estabelecer nos novos teatros públicos.

A construção de espaços teatrais permanentes nas *liberdades* a partir de 1576 foi o desenvolvimento histórico decisivo no processo de profissionalização do teatro. As companhias profissionais conquistaram um lugar físico em Londres,

protegido por seus patronos nobres, onde podiam desenvolver sua prática tanto artística quanto econômica. Com esta estabilidade, as tendências do processo profissionalizante se potencializaram e atingiram sua expressão máxima nas transformações práticas e estéticas do teatro londrino. Neste momento, uma nova prática social começa a ser desenvolvida a partir da mistura e interação de elementos culturais residuais e outros elementos emergentes.

Podemos perceber mais uma vez a influência de Londres nestas transformações práticas. A capital inglesa era o maior centro econômico do país e também da Europa. Este mercado dinâmico influenciou as relações sociais a sua volta e favoreceu a criação de uma cultura de ostentação da riqueza. Esta cultura também teve como causa a presença cada vez mais forte da Corte e da aristocracia em Londres. Portanto, o teatro aos poucos se transforma em *commodity*, um produto à venda neste mercado londrino (DILLON, 2006b). A nova ênfase no teatro como entretenimento provocou a criação de uma prática artística bem distinta de qualquer antecedente medieval.

Com seus espaços fixos e a nova função comercial, o teatro londrino criou uma prática social e artística nova e inédita na Europa. Algumas formas residuais podiam ser identificadas. A figura do patrono foi mantida, porém as companhias eram completamente independentes deste. O patrono era uma necessidade social para legitimar a prática teatral que só intervinha se a companhia estivesse envolvida em algum processo criminal mais sério. A organização interna das companhias teve como inspiração a organização hierárquica das antigas companhias de ofício medievais. Entretanto, novas formas de organização e de trabalho capitalistas estavam surgindo: a figura do empresário teatral é um exemplo disso, e a prática de trabalho assalariado entre os atores temporários também. Na forma estética, o teatro profissional seguiu a tendência do renascimento na sua recuperação dos padrões clássicos, mas o teatro londrino se diferenciava pelo fato de ter adaptado a herança clássica conforme suas necessidades como um negócio artístico. As peças do teatro londrino, por exemplo, costumavam oferecer uma mistura de gêneros para atrair um público variado, lembrando que as companhias profissionais se apresentavam tanto para os ricos quanto para os pobres. Ou seja, a especialização do espaço teatro abriu o caminho para a especialização da prática teatral, e uma nova forma social e artística se desenvolveu.

Contudo, esta nova prática teatral teve consequências mais amplas do que a simples reinvenção de uma forma estética. Nos novos teatros permanentes, uma nova prática social foi constituída. Um novo espaço social foi criado no final do século XVI nas *liberdades* de Londres, nas áreas fora do controle das autoridades municipais. É interessante que o teatro profissional começou a sofrer críticas fortes justamente no momento em que os novos espaços estavam sendo constituídos. Uma série de pequenos tratados foi escrita criticando a imoralidade do teatro e seus efeitos negativos para o povo inglês. A maior parte destes tratados utiliza argumentos religiosos, concebendo o teatro como um instrumento do diabo, incentivando o ócio na Inglaterra. Porém, numa análise cuidadosa destes tratados, podemos perceber que, além da preocupação com o declínio da religiosidade na sociedade inglesa, há uma tensão social causada pelas novas práticas sociais que surgiram no final do século XVI. A maior mobilidade social, a maior liberdade social das mulheres, o desmoronamento das hierarquias sociais medievais, a substituição de um universo “explicado” (ROSENFELD, 1996, p. 125) pela multiplicidade humanista, e as novas formas emergentes do capitalismo preocupavam alguns setores das camadas dominantes. O teatro profissional foi tido como a representação viva destas transformações pelos autores dos tratados antiteatrais.

É interessante que houve reações mistas pelos poderosos na Inglaterra. As autoridades municipais de Londres eram bastante hostis ao teatro profissional. Durante todo o período elisabetano, os prefeitos de Londres lutaram contra as companhias profissionais na justiça visando o fechamento permanente dos teatros públicos. Estes espaços eram vistos como ameaças à saúde pública (facilitavam a transmissão de doença), à segurança pública (as autoridades municipais culpavam as peças teatrais de causarem brigas), e à moralidade social. Entretanto, o governo nacional apoiava o teatro profissional contra todas as críticas. A única exigência do governo era que as companhias respeitassem a proibição de certos temas e que tivessem licenças necessárias em dia. Um sistema de censura foi estabelecido ao longo dos anos, liderado pelo Mestre das Festividades da Rainha – ministro que antigamente organizava o entretenimento da Corte. Este sistema tinha como objetivo manter o controle sobre as atividades e garantir que as companhias seguissem as regras. Havia muita cooperação entre os artistas e o Mestre das Festividades (mas, claro, também houve tensões e confrontos). Esta postura tolerante do reinado da Elisabeth I foi comum em várias outras áreas além de suas relações com as

companhias teatrais. Houve uma tentativa de manter formas tradicionais como a hierarquia feudal. Entretanto, as transgressões não eram reprimidas e eram até toleradas dentro de certos limites.

Portanto, quando analisamos o teatro profissional como um processo social vivo, podemos perceber a complexidade do momento histórico no qual era inserido. O final do século XVI era um momento de profundas transformações históricas, principalmente em Londres onde o ritmo das mudanças era mais acelerado. As formas do universo feudal eram mantidas, mas as práticas sociais estavam mudando e criando muitas tensões. É interessante que haja uma negociação entre as continuidades e as mudanças históricas. O teatro profissional é um exemplo vivo disso na sua coexistência de formas residuais e emergentes; por exemplo, a permanência da figura do patrono com a emergência do empresário teatral capitalista na liderança das companhias. Ou seja, a coexistência entre elementos velhos e novos, embora estivesse produzindo algumas tensões, ainda era possível. Porém, no período posterior ao reinado de Elisabeth I, esta coexistência sofre mais tensões e é abalada com a eclosão da Guerra Civil em 1642.

## Referências

### Fontes

BEARD, Thomas. The Theater of God's Judgements. In: POLLARD, Tanya (Ed.). *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004. p. 166-169.

CAWLEY, A. C (Ed.). *Everyman and Medieval Miracle Plays*. London, UK: J.M. Dent, 1999.

COURT OF COMMON COUNCIL. Act of Common Council for the Regulation of Theatrical Performances in London. In: POLLARD, Tanya (Ed.). *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004. p. 305-308.

ELISABETH I. Act for the Punishment of Vagabonds. In: POLLARD, Tanya (Ed.). *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004a.

ELISABETH I. Patent by Commission for Edmund Tiley as Master of the Revels. In: POLLARD, Tanya (Ed.). *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004b. p. 310-313.

ELISABETH I. Proclamation 509. In: POLLARD, Tanya (Ed.). *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004c. p. 302-303.

ELISABETH I. Proclamation 944. In: POLLARD, Tanya (Ed.). *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004d. p. 326-327.

FOAKES, R. A. (Ed.). *Henslowe's Diary*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002.

GOSSON, Stephen. An Apology of the School of Abuse. In: POLLARD, Tanya (Ed.). *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004a. p. 34-36.

\_\_\_\_\_. Plays Confuted in Five Actions. In: POLLARD, Tanya (Ed.). *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004b. p. 84-114.

\_\_\_\_\_. The Schoole of Abuse. In: POLLARD, Tanya (Ed.). *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004c. p. 19-33.

LODGE, Thomas. A Reply to Stephen Gosson's School of Abuse. In: POLLARD, Tanya (Ed.). *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004. p. 37-61.

LORD MAYOR. To the Privy Council. In: POLLARD, Tanya (Ed.). *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004. p. 314-315.

MUNDAY, Anthony. A Second and Third Blast of Retreat from Plays and Theaters. In: POLLARD, Tanya (Ed.). *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004. p. 62-83.

NORTHBROOKE, John. A Treatise Against Dicing, Dancing, Plays, and Interludes, with Other Idle Pastimes. In: POLLARD, Tanya (Ed.). *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004. p. 1-18.

POLLARD, Tanya (Ed.). *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004.

PRIVY COUNCIL. To the Lord Mayor. In: POLLARD, Tanya (Ed.). *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004. p. 313-314.

ORGEL, Stephen; BRAUNMULLER, A. R. *The Complete Pelican Shakespeare*. London, UK: Penguin, 2002.

RAINOLDS, John. The Overthrow of Stage-Plays. In: POLLARD, Tanya (Ed.). *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004. p. 170-178.

RANKINS, William. A Mirror of Monsters. In: POLLARD, Tanya (Ed.). *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004. p. 124-134.

SIDNEY, Philip. An Apology of Poetry. In: POLLARD, Tanya (Ed.). *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004. p. 146-165.

STUBBES, Philip. Anatomy of Abuses. In: POLLARD, Tanya (Ed.). *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004. p. 115-123.

WOODROSE, Nicholas. Sir Nicholas Woodrose, Lord Mayor, to Lord Burghley, Lord High Treasurer. In: POLLARD, Tanya (Ed.). *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004a. p. 309-310.

\_\_\_\_\_. Sir Nicholas Woodrose, Lord Mayor, to Sir Thomas Bromley, Lord Chancellor. In: POLLARD, Tanya (Ed.). *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004b. p. 308-309.

## **Bibliografia**

ANDERSON, Perry. *Lineages of the Absolutist State*. London, UK: NLB, 1974.

ARISTOTLE. *Poetics*. Tradução: Malcolm Heath. London, UK: Penguin Books, 1996.

ASTON, Trevor (Ed.). *Crisis in Europe (1560-1600)*. New York, USA: New Anchor Doubleday, 1967.

- BASCHET, Jérôme. *A Civilização Feudal*. São Paulo: Globo, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *The Social Construction of Reality*. London, UK: Penguin, 1991.
- BOQUET, Guy. *Teatro e Sociedade: Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- BRIGDEN, Susan. *New Worlds, Lost Worlds*. New York, USA: Viking, 2000.
- BROOK, Peter. *The Empty Space*. London, UK: Penguin, 1988.
- BURKE, Peter. *História e Teoria Social*. São Paulo: Unesp, 2000.
- CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. 2. ed. London, UK: Routledge, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo: Unesp, 1997.
- CHAIA, Miguel. A Natureza da Política em Shakespeare e Maquiavel. *Estudos Avançados*, São Paulo, ano 9, n. 23, p. 165-182, jan./abr. 1995.
- CHARTIER, Roger. *Do Palco à Página: publicar teatro e ler romances na Época Moderna*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- CLOUT, Hugh (Ed.). *London History Atlas*. London, UK: Times Books, 1991.
- DILLON, Janette. *Early English Theatre*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2006a.
- \_\_\_\_\_. *Theatre, Court and City 1595-1610: Drama and Social Space in London*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2006b.
- ELTON, G. R. *England Under the Tudors*. London, UK: Routledge, 1990.
- GANSHOF, F. L. *Feudalism*. Toronto, Canada: University of Toronto Press, 1996.
- GOMBRICH, E. H. *The Story of Art*. London, UK: Phaidon, 2006.
- GOODY, Jack. *Capitalism and Modernity*. Cambridge, UK: Polity, 2004.
- GREENBLATT, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare*. Chicago, USA: University of Chicago Press, 2005.
- GUINSBERG, Jacó. *Da Cena em Cena*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GURR, Andrew. *Playgoing in Shakespeare's London*. 3. ed. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2004.

\_\_\_\_\_. *The Shakespearian Stage 1574-1642*. 3. ed. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1994.

\_\_\_\_\_; ICHIKAWA, Mariko. *Staging in Shakespeare's Theatres*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

GUY, John. The Tudor Age (1485-1603). In: MORGAN, K. O. (Ed.). *The Oxford History of Britain*. Oxford, UK: Oxford University Press, 1993. p. 223-285.

\_\_\_\_\_. (Ed.). *The Tudor Monarchy*. London, UK: Arnold, 1997.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HIBBERT, Christopher. *London: A Biography of a City*. London, UK: Penguin Books, 1980.

HILL, Christopher. *The World Turned Upside Down*. London, UK: Penguin Books, 1991.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. *The Invention of Tradition*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2000.

HOWARD, Jean E. *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*. London, UK: Routledge, 1994.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. *The Waning of the Middle Ages*. London, UK: Penguin Books, 2001.

KERMODE, Frank. *The Age of Shakespeare*. New York, USA: Modern Library, 2005.

KIERNAN, Victor. *Shakespeare: Poeta e Cidadão*. São Paulo: Unesp, 1995.

KNUTSON, Roslyn K. *Playing Companies and Commerce in Shakespeare's Time*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2006.

KOTT, Jan. *Shakespeare Nosso Contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MACFARLANE, Alan. *A Cultura do Capitalismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

MARX, Karl. *The Eighteenth of Brumaire of Louis Bonaparte*. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/etext/1346>>. Acesso em: 18 jun. 2009.

MORGAN, K. O. (Ed.). *The Oxford History of Britain*. Oxford, UK: Oxford University Press, 1993.

MULLANEY, Steven. *The Place of the Stage: license, play and power in Renaissance England*. Chicago, USA: University of Michigan Press, 2007.

- MUMFORD, Lewis. *The City in History*. San Diego, USA: Harcourt, 1989.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000a.
- \_\_\_\_\_. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000b.
- \_\_\_\_\_. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Introdução às Grandes Teorias Teatrais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- RUSSEL, Bertrand. *História do Pensamento Ocidental*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. New York, USA: Routledge, 2003.
- SHEPARD, Simon; WALLIS, Mick. *Drama/Theatre/Performance*. London, UK: Routledge, 2004.
- STARKEY, David. Representation through intimacy: a study in symbolism of monarchy and Court office in early modern England. In: GUY, John (Ed.). *The Tudor Monarchy*. London, UK: Arnold, 1997. p. 42-78.
- STERN, Tiffany. *Making Shakespeare*. New York, USA: Routledge, 2005.
- STONE, Lawrence. *Causas da Revolução Inglesa (1529-1642)*. Bauru: Edusc, 2000.
- STYAN, J. L. *The English Stage: a history of drama and performance*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1996.
- THOMAS, Keith. *Man and the Natural World*. London, UK: Penguin Books, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Religion and the Decline of Magic*. London, UK: Penguin, 1991.
- THOMSON, Peter. *Shakespeare's Theatre*. London, UK: Routledge, 1992.
- TILLYARD, E. M. W. *The Elizabethan World Picture*. London, UK: Pimlico, 1998.
- TODOROV, Tzvetan. *Os Gêneros do Discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- WEBER, Max. *A Ética Protestante e o "Espírito" do Capitalismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- WELLS, Stanley. *Shakespeare and Co*. London, UK: Penguin, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Shakespeare for All Time*. London, UK: Pan Macmillian, 2002.
- WHITFIELD, Peter. *London: a life in maps*. London, UK: British Library, 2006.

WILLIAMS, Raymond. *Drama in Performance*. Buckingham, UK: Open University Press, 1995a.

\_\_\_\_\_. *Keywords*. London, UK: Fontana Press, 1998.

\_\_\_\_\_. *Marxism and Literature*. Oxford, UK: Oxford University Press, 1977.

\_\_\_\_\_. *The Country and the City*. Oxford, UK: Oxford University Press, 1975.

\_\_\_\_\_. *The Sociology of Culture*. Chicago, USA: University of Chicago Press, 1995b.

\_\_\_\_\_. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WOOD, Michael. *Shakespeare*. New York, USA: Basic Books, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Educ, 2000.